الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد ٨٩ شتاء ١٩٩٧ السنة الثالثة والعشرون

عدد منوع



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد ٨٩ شتاء ١٩٩٧ السنة الثالثة والعشرون

عدد منوع

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبيـة »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للافراد ٢٠٠ ل.س أو ١٠ دولارات اميركة

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س أو ١٥ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٣٥٠ ل.س أو ٢٠ دولارا اميركيا الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولارا اميركيا

أعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

المراسلات

باسم امانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ اوتستراد المزة

ص . ب ٣٢٢

هـ ـ ٢ ٤ ٢ ٧ ١ ١ ٦

٤٣

٤٠

أســف ...

وتنــويه

تأسف هيئة تحرير الآداب الأجنبية أن تعلن للقراء الأعزاء أن المادة التي نشرت في العدد ٨٨ خريف ١٩٩٦ بعنوان "تنسي وليامز والاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي" باسم عز الدين وهدان هي للكاتب العراقي شاكر الحاج خلف وكانت قد نشرت سابقاً في مجلة آفاق عربية العدد٨ السنة الثالثة عشرة- آب ١٩٨٨.

وبهذه المناسبة تعلن هيئة تحرير الآداب الأجنبية أنها تعتذر عن النظر في أي مادة مترجمة إذا لم تكن مرفقة بالأصل الأجنبي.

الترجمة بين قوسين

■ قمر كيلاني.■

الترجمة بين قوسين

مجلتنا ـ الآداب الأجنبية ـ تعتمد أساساً على الترجمة ... هذا واضح. وهي تختار من المواد الواردة إليها بوفرة مايتناسب مع روح العدد سواء أكان عدداً نوعياً أم متنوعاً. وقد تعمد إلى تكليف بعض المترجمين ممن لهم اسم وخبرة في هذا المجال إذا اقتضى الحال بموضوع معين ... تراه المجلة مناسباً أو ضرورياً لعدد ما. ونحن وباحترام شديد للمترجمين ندقق في أسلوب الترجمة أولاً وفي مطابقته للنص الأصلي المرفق ثانياً... والذي يجب أن يرفق دائماً.

إضافة إلى أهمية النص في تحقيق الهدف وهو (المثاقفة) وخاصة المعاصرة منها وهي في النهاية الغاية الواعدة والمتجددة للمجلة.

لكن المجلة إذ تمنح ثقتها لبعض الأسماء التي سبق أن قدمت موادها ونشرت لاتقف موقف المتشكك في أن هذا النص هو لهذا الاسم أم لسواه... خاصة إذا كان المترجمون من أعضاء إتحاد الكتاب العرب

أو من المتعاونين معه. صحيح أن مترجماً مايقع اختياره على نص ما للترجمة بحد ذاتها فقط بل لأسلوب الترجمة أولاً ولروحها ثانياً. لأن الترجمة هي المترجم نفسه... وهي عمل كالإبداع... بل هي إبداع آخر يدل على صاحبه أو يعبر عنه. ويكفي في هذا المجال أنه يحمل اسمه وتوقيعه كما اعتراف الأب ببنوة وليد له. فهل يوجه الاتهام إلى من يقول: هذا الولد ابني؛ أما أن بعض المترجمين (وهم قلة قليلة والحمد لله) يدينون أنفسهم بأنفسهم إذ يدعون ما ليس لهم...

ويأخذون نصوصاً سبق نشرها وربما منذ سنوات ليمهروها بتوقيعاتهم وخواتيمهم .. وكلما كانت المسافة الزمنية أطول والمساحة الجغرافية أبعد كلما خيل إليهم إلى أن الأمر لن ينكشف... وأن المسألة قد تمر بهدوء وسلام... وهاهم قد نعموا بشهرة زائفة... أو بمكافأة لاتزيد بل ربما تنقص عما تقدمه مجلات أخرى من هذا القبيل.

ولعل الأمر أيضاً يمر على سوانا أو ربما مر معنا. لكن القضية قضية مبدأ أخلاقي وعُرف أدبي وقانون يمليه الضمير والوجدان قبل أن تمليه حقوق المترجمين أو الناشرين... فهل ضاقت السبل وتقطعت الجسور حتى تتم عمليات الاقتطاف إن لم نقل الاختطاف وحتى يتوهم أحدهم أن كل مجلة أو دورية أو كتاب جزيرة مقطوعة الاتصال بسواها أو أنها طمست ماعداها؛ لانريد أن نذكر أسماء بعينها... ولأن نشير إلى نصوص بحد ذاتها... فليست غايتنا التشهير... ولا أن ندل على التقصير إنما هو النهج القويم... والدرب السليم. وما نظن أن من يتصدى لهذه المهمة الصعبة والنبيلة أي الترجمة (لو كان مترجماً حقاً) عاجز عن البحث عن نصوص أخرى ... أم أن ارتياد السهل أهون من صعود الجبل؟

وما نظن أيضاً أننا نفتقر إلى المترجمين الجيدين الواعين والقادرين على حمل المسؤولية ونحن لانميز واحداً منهم عن الآخر لأن المقصود هو افساح المجال أمام أكبر عدد من المترجمين للمساهمة الجدية والمجدية في حمل رسالة ثقافية عبر مجلة لها رصيدها على المستويين العربي القومي والعالمي الأجنبي.

أما عن القوسين فنقول إن القوس الأول يفتح كلمة (ترجمة والثاني ينغلق على كلمة (أمينة)... نعم... (ترجمة أمينة) ليس للترجمة فقط... وإنما للنص نفسه مصدراً وهوية وذمة في الأداء المطلوب وأخشى أن أقول (النقل) لأن الترجمة ليست نقلاً من لغة إلى أخرى لكنها دخول في ثقافة أخرى وتشبّع وتمثّل للنص بحيث يكون التواصل بين المترجم وما يترجمه إلى حد يجعل النص كما لو أنه خلق جديد.. أو إبداع من نوع جديد.

وإذ نأسف لحوادث معدودة نحسب أنها لن تتكرر سواء من هذا المترجم أو تلك المترجمة (والأسماء النسائية تشق طريقها في عالم الترجمة) نعود فنقول إن الرقابة أولاً وأخيراً هي من ضمير المترجم... من وجدانه..

من احترامه لشرف الكلمة سواء أكانت مترجمة أو غير مترجمة ... فكما أن المترجم لايبيح لنفسه الزيادة في النص أو النقصان فيه كذلك يقف موقف النزاهة تجاه من سبقه... وما أكثر القطوف.

ونحن أيضاً لاننشر سراً ولانذيع خبراً لو قلنا إن مجلات كثيرة... وصحفاً أكثر. .. بل كتباً ومراجع أصبحت تعاني من هذه المشكلة إن صح أن نسميها مشكلة لأنها ليست كذلك... ولاهي إشكالية

تحتاج إلى مساءلة أو مناقشة أو أية حلول. فهي منتهية ما إن تبدأ ... واللوم على من يحب أن يقع عليه اللوم... ولو دافع المدافعون ... ونفى المدانون. وقالوا إنه التوارد أو التجانس... لكنه ليس على أي حال التطابق.. ولاهو المأخوذ كالمنسوخ.

وعذراً من قرار مجلتنا لهذه الافتتاحية فنحن نعمل جاهدين لنفصل القمح عن الزؤان... ولننتقي أزاهير مترجماتنا ساطعة فواحة من كل بستان. وسلالنا تظل ملأى بالثمار الجيدة السليمة... وخطتنا هي القويمة.

وإذا كانت (الترجمة) تتجاوز حددودها فيما يتعلق بنقل عبارة أو نص من لغة إلى أخرى فهي تستخدم للتعبير عن الأفكار والمشاعر... وماهي بالبعيدة عن منطق الإنسان فكيف بالمبدع أو الكاتب والشاعر.

■■

المقال.

١– ردم الهوة: فرويد والسينما في ثلاثة نمور في الشرك "ستيفاني مريم. ت.د. مالك سلمان

٢– الأدب الإنكليزي القديم، بقلم البروفسور آيفور إيفانز. ت.د. زياد الحكيم

٣– فضاء المفارقة –دي سي مويك. ت. د. محمود خربطلي ود. خالد سليمان.

٤– موضوع الوعي في أدب توماس مان. ج.ب. ستيرن. ت. عيسى سمعان

٥– زولا وتشير نيشيفسكي بقلم ميخائيل بافلوفيتش الكسييف. ت. زياد الملا.

٦– وضع الترجمة في الأردن. بقلم د. عبد الله الشناق.

ردم الهّوة: فرويد والسينما في "ثلاثة نمور في الشرك" لغوييّر موكابريرا إنفانثي و"قبلة المرأة العنكبوت" المانويل بوِْي.

■ ترجمة الدكتور مالك سلمان ■

من هي كورين تيلادو؟ ربما تكون أشهر كتّاب الإسبانية الحديثين، أو باربرا كارتلاند الرواية الورديّة القصيدة، أي المكافئ الأمريكي اللاتيني للرواية الرومانسية للتهريجية. أين بمقدورنا أن نجد كورين تيلادو وروايتها الورديّة القصيدة- والرواية التصويريّة القصيدة، والمسلسلات الشعبية، والتانغو، وأفلام الدرجة الثانية، وكافة التجليات الأخرى للثقافة الشعبية التي تعمل على تشكيل العقل الأمريكي اللاتيني الحديث وتشويهه- أين يمكن أن نجد هذا كله في الرواية الأمريكية اللاتينية الحديثة؟ إن (الباروك الجديد) و (الهجائية المينيبيّة)[1] هما اللقبان المرتبطان بالرواية النخبوية في فترة (الازدهار). وقد قيل إن "الهجّاء المينيبّي الذي يعالج المواضيع والمواقف الثقافية يبيّن حماسه وحيويته بطرق ثقافية من خلال مراكمة أكداس ضخمة من معارفه الواسعة حول موضوعه."(١) وهكذا فإن صرحاً ثقافياً معقداً مستمداً من قمم الثقافة العالمية على مدى القرون يسند الروايات المعقدة لخوسيه ليزاماليما وأليخو كاربنتيير وخوليوكورتازار وكارلوس فوينتيس، إذا اكتفينا بذكر البعض فقط.

---

(١) (الهجائية المينيبية): هذه التسمية أتت من مينيبوس الذي جاء بهذا النوع من الكتابة، وكان فيلسوفاً وهجاءً ساخراً من القرن الثالث قبل الميلاد. وقد سخر من غباء الناس (بما فيهم الفلاسفة) بأسلوب يمزج بين النثر والشعر. وقد قلّده في ذلك فارّو (ولذلك يسمّى هذا النوع من الكتابة (الهجائية الفارّونية) أيضاً) ولوسيان، وخاصةً في كتابه "الحوارات". (المترجم).

ومع ذلك، فإن خورخيه لويس بورخيس -الأب المؤسس للرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة- يُدرج رواياته الميتافيزيقية ضمن البُنى العامة المتواضعة للرواية البوليسية وأفلام الكاوبوي. كما تتمفصل أعمال (جويس البرازيلي) خواونموياريس روسا، في نقاطها الأكثر أهمية حول الحكمة الشعبية للأغاني الشعبية (كانيتفاس) وتنسج بناءها من (قصص الخيط) التقليدية التي تباع في الأسواق الشعبية. إن سيفيرو ساردي، سليل الباروك الجديد، يُدخل مسيحَه

المجرّد من القدسية في الأوبرا الساخرة في "من كابو، مع أغنية". كما يقوم كل من مانويل بُوِي وغويّير موكابريرا إنفانتي -موضوعا هذه الدراسة- بإغراء القارئ وإدخاله إلى عالم نصوصها المتّقلة بالسينما والمكتوبة بلغة السينما. وعلى الرغم من أن الرواية الأمريكية اللاتينية بعيدة عن الأدب الجماهيري، نرى أنها قادرة على استيعاب الثقافة الجماهيرية بنجاح كبير.

ماهي المضامين والتأثيرات الناجمة عن إتحاد رفيقين متنافرين هما النخبويّ و(السّوقي)؟ دعونا نعُدْ إلى نصوصنا السينمائية وإلى فكرة غويّير مو كابريرا إنفانتي عن السّوقيّ (السّوقي، بمعنى الشعبي). يقول المؤلف في معرض حديثه عن روايته "جحيم إنفانتي": "أريد لكتابي القاسي هذا أن يرتبط.. بالأفلام السينمائية، بحيويتها الفظة وديناميتها اللا متناهية وذوقها الشعبي"(٢) إن "جحيم إنفانتي" -وهي غزو كابريرا إنفانتي الضخم لعالم الجنسولوجيا (أي علم الجنس)_ تقدّم وتجسّد نظرية حول (الرواية السّوقية) التي تَمْذج نفسها على الأفلام السينمائية من خلال تجنبها للنماذج الثقافية التي تميّز الروايات الأخرى. إن رواية "جحيم إنفانتي"، الناعمة والشفافة والحسّية، تذكرنا بالفيلم المبني على الرواية الأخرى، "قبلة المرأةالعنكبوت" لمانويل بُوِي والتي سالت من قلم المؤلف بسهولة كبيرة إلى درجة أنه ظنّ أنها "شفّافة مثل قطعة عادية من ورق الاستشفاف." إن سهولة قراءة قصص الأفلام ذات البُعدين والتي تشكّل رواية "المرأة العنكبوت" توازي السهولة التي يبدو أنها كُتِبَت بها. ولكن حذارِ، فهناك، (استراتيجية عنكبوتية) معينة في هذه الروايات الهجينة. ويعترف كابريرا قائلاً: "لايمكن لأي شيء سوقيّ أن يكون مقدّساً، ولكن كل شيء سوقي هو إنساني." إن شفافية السرد تغري القارئ بالدخول

إلى أعمالٍ يتبيّن أنها -بالإضافة إلى كونها أشرطةً سينمائية- شبكات أثخن حيكت في أعظم الاهتمامات الإنسانية وأكثرها لاوعياً.

إن طبيعة الإشارات الفيلميّة ووظيفتها في رواية كابريرا السابقة، "ثلاثة نمور في الشرك"، سوف تقدمان لنا فكرةً عن الطريقة المتبعة في إنجاز (حبكةٍ) على هذه الدرجة من الراديكالية. كما أن الإشارات إلى أفلام الرعب من الدرجة الثانية تتوفر بغزارة وخاصةً في "باكاتا"، القسم الأخير من الرواية والأكثر ميتافيزيقيةً بين الأقسام الأخرى كلها. ويمكن للمرء أن يتساءل: لماذا أفلام الدرجة الثانية بالتحديد؟ بما أن أفلام الدرجة الثانية قصص بسيطة مسلّية وتفتقد إلى البُنى الفنية، فقد كانت موجهةً إلى أعرض الشرائح الجماهيرية. كما تشير السّوقية الفظة، التي تتميز بها أفلام الدرجة الثانية حصراً، إلى ميزتها الأكثر جاذبيّة، أي شهرتها بين صفوف العامة وشهرتها الجماهيرية. وللحفاظ على هذه الشهرة، كانت أفلام الدرجة الثانية تميل في الغالب إلى الأعمال الإنسانية المتطرّفة (الرومانس والمغامرة)، مولّدةً بذلك ردود فعلٍ متطرفة أيضاً (الحب والكراهية والخوف والإثارة) في مشاهديها. كما أنها تحقّق، بواسطة ميلو دراميتها، وظيفة التطهير الكلاسيكية من خلال التعبير -وتقديم مجموعة من الصور- عن المشاعر التي كانت ستبقى مكبوتةً لولاذلك. أو، كما كتب باركر تايلر في سنة ١٩٤٧ عن أفلام الرعب: "إن المخلوق المصمَّم لإخافة الجميع في الفيلم -سواء كان غوريلا ضخمة كما في الفيلم المسلّي (كينغ كونغ)، أو نوعاً من أنواع الإنسان الاصطناعي- هو في الحقيقة رمزٌ للحياة اللاواعية، رمزٌ يتم تحويله إلى حالة ماقبل الوعي من خلال صور الشاشة السينمائية."(٣) إن أفلام الدرجة الثانية هذه، ومن جرّاء الخدمة السيكولوجية الحساسة التي تؤديها ولشهرتها بين الجماهير، تصلح كنموذجٍ لأفلام هوليود وليس كتجريحٍ بها.

يعبّر كابريرا بوضوح عن إعجابه بأفلام الدرجة الثانية ويركّز على البُعد السيكولوجي لأفلام مثل "الناس القطط" و "الكونت دراكيولا" و "الرجل اللبوة" و "مشيتُ مع زومبيّ" إلخ، كما أنه يذكر هذه الأفلام ويسند إليها وظيفةً "أساسية في القسم الأخير من الرواية، "باكاتا". ومن الناحية الموضوعاتية والأسلوبية، تمثّل الفورة الكبيرة لـ "باكاتا" احتفالاً أخيراً باللعبة المتلاشية"- أو العالم الليلي الذي بنته

شخصيات "ثلاثة نمور في الشرك" لصدّ واقع العنف الخارجي والإرهاب السياسي والمسؤولية. وتبعاً لقوانين العالمِ الليلي، يجب إحباط أي تهديد لوجوده أو تحويله إلى مجرّد طرفة. وفي "باكاتا" تُطبق العناصر السلبية على العالم الليلي من كل جانب: منبوستروفيدن قد مات، ويمكن لسيلفستر أن يكون في طريقه إلى العمى، كما اقتربت نهاية الروح الرفاقية بينهم، وكوي يفكر بالانضمام إلى فيدل، ويتزوج سيلفستر من لورا. وبينما يُطبِق الواقع عليهم، يتأقلم سيلفستر مع مخاوفه بسرعة من خلال نقلها إلى الأفلام التي يشير إليها أو التي يحكي قصصها. وبكلمات أخرى، فهو ينقل مخاوفه إلى وسط مقبول ويقصها على نفسه على أنها حكايات تخييلية. ولذلك يقوم سيلفستر بتصوير كوي المتكلّف والمدّعي على أنه قُرنةٌ من فيلم "خاطفو الأجساد"، كما يصوّر (الديسابار يسيدوس) السياسيين على أنهم زومبيّون [أي أموات أحياء]، كما تتواجد بكثرة صور مصاصّي الدماء والمخلوقات التي تعيش تحت الماء وسكان المريخ والنساء الفهود.

ومع ذلك فإن الشفقة الحقيقية التي يثيرها فعل الإزاحة تأتي من العلاقة المزدوجة –المرّة والحلوة– التي تظهر تحتها الأفلام في "ثلاثة نمور في الشرك". ويقارن سيلفستر بين متع رعب الأفلام المزيف الواضح والجماعي لفيلم "الناس القطط": "متحدين بمتع رعب الأفلام الجاهز،" وبين الرعب الضاغط والحاد لفيلم "الشيء القادم من العالم الآخر": "ولكن الرعب الذي شعرت به كان من نوع مختلف... رعب أعرف الآن أنه ليس مجرد رعبٍ رجاعي، ولكنه رعب حقيقي ويكاد يكون سياسياً" (ص،٣٦٦). ومهما يكن هذا الرعب الذي تولّده الأفلام فعالاً فهو يصدّ رعباً ميتافيزيقياً أعظم، إذ تنتهي الرواية بسيلفستر وهو يقف على شرفته وينظر إلى الماء متسائلاً عن نهاية صديقه الميت بوستروفيدون، في حال انتهى إلى أي مكان محدّد:

وهو يشعر بدو...خةٍ باسكالية كانت، وستكون، أكثر رعباً من الكائنات المريخية وهي تتسرب إلى جسدي، حاملةً مصاص الدماء في أوعيتي الدموية أو حاضنةً في جسمي ميكروباً مجهولاً، وهو الخوف من عدم وجود كائنات مرّيخية في الواقع، أي، ببساطة، الخوف من عدم وجود أي شيء، سوى العدم ربما.... (ص،٤٨١).

وبكلمات أخرى، تخلق صور الفيلم الوحشية وزناً يكاد يكون ميتافيزيقياً من خلال إعطائها شكلاً و مضموناً للماوراء الذي -في حال لم تكن تلك المخلوقات من المريخ أو من مصاصّي الدماء- الذي يمكن أن يكون خواءً -لاشيء، وهي أعظم قشعريرة فلسفية على الإطلاق.

إن استخدام الأفلام كلغةٍ للتعبير عن المخاوف المكبوته، كما نرى في "ثلاثة نمور في الشرك" يصبح العامل الحاسم في رواية "المرأة العنكبوت" حيث يشكل جزءاً من مجموعة من العناصر التي تعتمد علىخلق تناظرٍ بين الأفلام والأحلام. إن أفلام الدرجة الثانية الستة المرويّة في "المرأة العنكبوت" تعكس قراءة بْوِي الحرفية والتحليلية للرأي الذي ينظر إلى هوليود كآلةٍ للحلم أو -بكلمات المؤلف نفسه- كـ "مصنع للأحلام" ولكن بْوِي ليس الشخص الأول الذي يخلق تناظراً كهذا، إذ تستبق تعليقات الناقد مايكل وود على الأفلام كلغةٍ للحلم شكلَ نقاشنا هذا: "إن عمل الأفلام هو عمل الأحلام، كما قال ناثانييل وست، ولكن الأحلام هي رسائل مختلطة من حياة اليقظة."(٤) وكما تفعل الأحلام في التحليل النفسي، تلامس قصص الأفلام في "المرأة العنكبوت" نقاشاتٍ لقضايا الشخصيات المركزية، حيث أن المشاعر والظروف المرتبطة بحاضرها وماضيها -كما سنرى_ تخلق ركيزة الأفلام المرويّة. ولكن أولاً يجب على هذه العناصر المرور عبر شيء أشبه بما أسماه فرويد بـ (الرقيب). ويشكل رقيب الحلم- كما هي الحال في الرقابة الصحفيّة- حاجزاً يجب على الأفكار الحلميّة الخام للمشاعر والغرائز المكبوتة أن تتجاوزه، إما لاعتبارها أو لجعلها مقبولةً بالنسبة لمضمون الحلم. والآن، فإن الاضطهاد -أو الكبت- الذي يمارسه المجتمع الأرجنتيني في ظلّ الحكومة العسكرية التي سجنت اللوطيّ مولينا والثوري فالنتين يتخلّل كل زاوية من زوايا الزنزانة ويشكل الرقيب الذي يمنع التعبير المباشر عن الحقائق. ورداً على نظام الكبت هذا يقوم مولينا وفالنتين، كما يفعل سكان العالم الليلي، بتطوير نظام معاكس، أو مجتمع مغاير، من الزنزانة ("نستطيع أن نبني علاقتنا بالطريقة التي نريدها") تلعب فيه الأحلام دوراً حاسماً. وتختم النهاية التقليدية للحكايات الخرافية ("وعاشوا في نعيم دائم") قصتين من قصص الأفلام التي يتم إنتاجها في ظلّ نظام الرقابة هذا: وكما يحدث في الحكاية الخرافية، فقد تم نقل (الرسالة) عبر رقيبٍ ما

وإسقاطها على لغةٍ مقبولة هي لغة أفلام الدرجة الثانية المتكلّفة البريئة التي تكمن حقيقتها الأساسية لاواقعيتها.

كما يتم التعبير عن اهتمامات الشخصيات وتحييدها في قصص هذه الأفلام، وذلك بعد أن استُبدِلت مراجعها الحقيقية بمجموعة محايدة من المراجع التخييلية.

ويتضح لأي شخص شاهد الأفلام الحقيقية التي بُنِيَت عليها ثلاث من قصص الأفلام ("الناس القطط" و "الكوخ المسحور" و "مشيتُ مع زومبّي") أن مولينا- وهو أداة الرقيب دون أن يدرك ذلك_ يعيد كتابة الأفلام التي يرويها بحيث يصبح هو مؤلّفها.(د) وإذا كان الأمر على خلاف ذلك، فإن نصّ كل فيلم يحمل بوضوح آثار تدخله في الثغرات وإعادة ترتيب الأحداث الناتجة عن الفشل، بالطريقة التي يختارها مولينا لسرد الحكايات: ليلاً وعلى دفعات، بغية زيارة الإثارة. وأكثر من ذلك، يتم تحويل كل فيلم من هذه الأفلام إلى خزانة عرض لحساسية مولينا، لنجمال الطلق الذي يمرّ عبر جمانيةٍ رومانسية هابطة. فمولينا (يقرأ) ويعيد كتابة الأفلام في سديمٍ من البلاغة والرؤية الهوليودية.

كما يمكننا أن نرى بوضوح أن مولينا يحوّل بفعالية (ولكن بشكلٍ لاواعٍ) هذه الأفلام تبعاً لذوقه الفني والأدبي. ولكن لكي نفهم أن بُوِي يتبع -ظاهرياً ومن خلال مولينا- عمليةً نصيّة مناظرة لعمل الحلم، علينا أولاً أن نناقش ذلك المركّب الفرويدي.

وعوضاً عن إلغاء المادة السيئة بهذه البساطة، فإن الرقيب يلعب دور المترجم في الأحلام من خلال تغييره لشكل الأفكار الحلميّة. ويتألف عمل الرقيب، المعروف بعمل الحلم، من مجموعة انتقالات كما يخدم حاجات الحلم الأساسية، وهي تجميع المادة المكبوتة الأخيرة والطفولية وتقديمها للحالم بحيث تحقّق الأمنية المرجوّة. وقبل أن يدع الرقيب أفكارَ الحلم تمضي في طريقها، فإنه يقوم بتشويهها، كما هو معروف جيداً، ويقوم بذلك في الدرجة الأولى بواسطة تقنيات التكثيف والإزاحة. إن إزاحة النبرة النفسانية إلى عنصر أكثر خلوّاً من الأذية يمكن أن تؤدي الوظيفة السينمائية لتبادل "تعبير مجرد لالون له لفكرة الحلم... بتعبير تصويري ملموس"، طالما أن "كل ماهو تصويري قادر على التمثيل في

الأحلام"(٦) إن انتقالاً أخيراً، وسينمائياً بالدرجة نفسها -وهو ماأسماه فرويد بـ (التفصيل الثانوي)- يصهر الأفكار الحلميّة المنوّعة في شكل قصة.

ويستلزم وصف عمل الحلم هذا صورةً دقيقةً للعملية التي سنسمّيها (الترميز) في "المرأة العنكبوت" بالتحديد لأن بُوِي -كما يعترف هو نفسه- قد رَمَّزَ الرواية من خلال رمزٍ موازٍ للغة الأحلام: "كل شيء في الرواية يُقَدَّم عبر وسيط،" و "يحاول الحوار تجنُّبَ قولِ الأشياء بشكل مباشر. وربما يكون ذلك الذي لايُقال أكثر أهميةً وإيحاءً" إن الأوجه المختلفة لعملية الترميز- وهي ترجمة الحياة إلى فن (رفيع أو هابط)- تلعب دوراً مركزياً في أعمال بُوِي(٧) ومع ذلك تصبح الشيفرة هي الرواية في "المرأة العنكبوت" (و"العانة الملائكية") فقط، ويكون تحدّيها الكبير في فكّ رموز العمليات المأخوذة من الأوضاع الشخصية للشخصيات والتي يقوم مولينا ببنائها فيها من خلال إعادة كتابة الأفلام.

وكما هي الحال في الأفلام -والتي تكون دائماً أُنَوِيَّةً- فإن محرك قصص أفلام "المرأة العنكبوت" ومادتها الواضحة مستمَدان من ظروف الشخصيات داخل الزنزانة وخارجها. وتتّضح عملية الترميز بشكل أكبر عندما تمرّ التفاصيل من الزنزانة إلى قصص الأفلام مباشرةً، وإحدى هذه الحالات المتعددة هي كآبة مولينا التي يتم نقلها بشكل تطهيريّ إلى (الأنا الأعلى)، أي إلى الخادمة الصغيرة في "الكوخ المسحور": "إن حزن الخادمة هو مجموع حزنَيْن" وفي حركة إزاحةٍ أكبر تشكل أعمال الخيانة -خيانات مولينا المتعددة لفالنتين- بشكل قسريّ مرحلة حلّ العقد لكل فيلم. وبما أن مولينايتماهى باستمرار مع البطلة ("أنا دائماً مع البطلة")، فإن البطلِ هو الطرف المذنب دائماً وبالإضافة إلى إزاحةٍ كهذه، فإن ظروف الزنزانة تُعالج بشكل تعويضيّ في قصص الأفلام: كما يحدث عندما يقوم مولينا- في نوبةٍ من الاستياء من حماس فالنتين الثوريّ -لحاد- بتصوير النازية في فيلم (المغامرة) على أنها مضادّة للماركسية بالتحديد ويمجّد هتلر كإلهٍ لها. وعلى مستوى أكبر بكثير، تحدّد بعض ظروف حياة الشخصيات السابقة اختيار الأفلام وحبكتها: ففيلم "الكوخ المسحور" الوردي -بحكايته عن تحول خارق يولّده الحب- يعكس ويكتب نهايةً سعيدة لعلاقة مولينا بالنادل غابرييل الذي ربما يحّوله الحب -بشيء من الحظ- إلى شخص لوطيّ. وكتحقيقٍ شفّافٍ للأمنية، يشير الفيلم إلى ربط

غابرييل من خلال تطبيق ثوْرِيَة فرويدية على بطل الفيلم، حيث أن كلمة 'mozo' في الإسبانية تعني (الشاب) و(النادل). وفي النهاية تحدث عملية ترميزية مكثفة جداً عندما يخلق مولينا- كتكفير عن خيانته- فيلم مغامرة لفالنتين يكشف بشكل ملتوٍ عن الصراع الذي يدور داخل فالنتين بين أصوله البورجوازية ومبادئه الثورية. وفي منتصف قصة الفيلم نرى كيف يقوم حلم فالنتين، أو أفكاره الهلوسيّة في المقاطع المكتوبة بأحرف مائلة، بتشخيص هذه الأفلام" فبناءً على ملاءمتها كوسيلة لسرد سيرته الذاتية الخاصة والحميمة. ويُدخل فالنتين نفسه في حبكة الفيلم أو يعيد ترميز نفسه فيها مرةً ثانية.

إن الميزة الرئيسة لشباك الأفلام هي درجة الإفراط في تحديد عناصرها، كالصور التي تصل إلى مضمون الحلم: فهي لا تشعّ من حيوات الشخصيات المتزامنة جانبياً فقط، بل شاقولياً أيضاً -على مستوى مجازي. وعندما تخضع قصص الأفلام هذه لدراسة دقيقة- وهي مشابهة للأفلام التي تستمدّ مادتها من الأحداث الأخيرة والعصاب الطفلي الذي هو جنسّي في الغالب فإنها تظهر كحكايات أخلاقية سايكوجنسية تكون موضعاً لقوى شخصية وفوق شخصية. وبينما تقوم الشخصيات نفسها -كما هو مفترض- بترميز الأفلام في ظروفها الشخصية، يبني المؤلف بُعداً خارجياً في كل فيلم يخاطب قضايا اللّواط والأدوار الجنسية، إلخ.

إن المؤشر الأول على هذا البُعد الخارجي -والأول أيضاً في سلسلة التعليقات على الأفلام يأتي مع قراءة فالنتين الفرويدية لفيلم جاك تورنور "الناس القطط" ويمهّد فالنتين، الذي يتماهى مع الطبيب النفساني في الفيلم، لقراءات مشابهة للأفلام الأخرى من خلال تأويله لفيلم "الناس القطط" كمجازٍ عن المخاوف الجنسية:" ولكن هل تعرف مالذي أعجبني فيه؟ إنه أشبه بمجاز -واضح في الواقع أيضاً - عن خوف المرأة من استسلامها للرجل، فباستسلامها الكامل للجنس تتحول إلى حيوان" ولايمكن الإعلاء من شأن الهوامش التي تشوّش تركيز القارئ على النص وتعرض النظريات الجنسية المثلية بالتفصيل وتبدأ مع الفيلم الثاني وتكتسب وظيفة الحاشية نفسها. وعلى الرغم من أن الهوامش تبدو وكأنها تظهر في لحظات غريبة من النص، إلا أنها تملي قراءةً سيكولوجية -وتحليلاً فرويدياً، بشكل عام- لتلك الصفحات أو للصفحات التي تليها. وفي بعض الأحيان يظهر الإرتباط بين

الإثنين بشكل جليّ: إذا إن هامشاً حول القمع يترافق مع لقاء مولينا الأول مع مدير السجن، كما أن البطولات الجّوالة لفيلم المغامرة- حيث يخون الإبن أباه وبعد ذلك أمه- لاتكتسب معنى إلا في ضوء عقدتّي أوديب وإلكترا المشروحتين في الهوامش. وفي الغالب، كلما كان الحوار بين النص والهوامش ملتوياً، كلما كان أكثر قدرةً على الكشف: فبينما تبدو نظريات الأصول الفيزيولوجية للجنسية المثلية- التي تأتي بين جزئين من أجزاء فيلم الدعاية النازية- وكأنها تشير فقط إلى مولينا وغابرييل، فإنها تشكل في الوقت نفسه تعليقاً ساخراً على النظريات النازية العرقية.

إن قصة الفيلم الأخيرة -وبفضل طبيعتها المرمّزة المزدوجة- تشكل مفتاحاً لعلاقة الحب بين مولينا وفالنتين وللمغزى الأعم للكتاب ككل. فعلى المستوى الظاهري يقدم الفيلم المكسيكي فعلاً تحرّرياً، حيث تقوم امرأة شابة بتحرير نفسها من استبداد المليونير للبحث عن حبّها الحقيقي. ولكن كل مافعلته في واقع الأمر هو الدخول في قيد آخر: فبعد أن أصبحت أسيرة للحب فإنها تضحّي بمهنتها وراحتها وكرامتها، كما أنها تبيع جسدها في نهاية المطاف لكي تنقذ حبيبها الذي يقع فريسة لمرضٍ قاتل. وتصل زومبيتها المموّهة إلى قمّتها بموت حبيبها، بعد أن يتركها محدّقةً في الماء وهي لاتزال تشعر بالنشوة لفكرة أنها أحبت شخصاً حباً حقيقياً. ويعتبر مولينا وفالنتين هذه (النهاية الغامضة) أفضل أجزاء الفيلم -وهما محقّان في ذلك لأن القصة التي يرويها الفيلم هي قصتهما مُرَمَّزَة. وينتقل مولينا وفالنتين -بما أنهما قد تحرّرا من استبداد القيود الاجتماعية من خلال علاقتهما الجنسية- إلى فضاء يقع خارج عالم القمع الاجتماعي. وكما يعلّقان (بدا الأمر وكأننا كنّا على جزيرةٍ نائية.. فمن المحتمل أن هناك من يضطهدنا خارج هذه الزنزانة، أجل، ولكن ليس في الداخل هنا. فلا أحد يضطهد الآخر هنا...." فالرجلان يعتقدان أنهما قد تحرّرا من النظام القمعي. ولكن لسوء الحظ هناك دليل قاطع على عكس ذلك. ففي اليوم التالي لاتصالهما الجنسي الأول، يلعب مولينا وفالنتين أدواراً ذكوريةً- أنثوية مقلوبة مع بعضهما البعض، إذا يقوم مولينا على خدمة فالنتين، بينما يصرّ فالنتين على استمرار نوع من الجو الرومانسي مهما كلف الثمن ("اللعنة! قلتُ إنني لن أسمح بأية مشاعر تثير الحزن هذا اليوم، ولذلك فلن تكون هناك أية مشاعر من

هذا النوع.") وعلى الرغم من ذلك، فليس هناك شيء أكثر تعبيراً من قدر الشخصيتين. فمولينا -وهو ليس ثورياً، ولكنه عبد للحب، كما يدرك فالنتين، يموت أثناء محاولته تقمّص تخيلات فيلم الدرجة الثانية الذي يرويه: "القضية عادلة؟ همم... أظن أنه ترك نفسه يُقتَل لأنه، بتلك الطريقة، سيموت كما تموت بطلة فيلم سينمائي، وليس للأمر أية علاقة بالقضايا العادلة." ومن خلال أفكار فالنتين الهلوسيّة، نتوصل إلى أن أعظم أثر تركه فيه مسار الأحداث هو القبول ليس بجنسيته المثلية بقدر ماهو القبول بطبيعته البورجوازية:(٨) فهو يعبّر عن قرفه من المرأة العنكبوت، وتنتهي الرواية بتصريحه الأول عن حبّه لمارتا التي تنتمي إلى الطبقة الوسطى. وسوف يتضح لنا أن فالنتين قد أوقع مولينا في شباكٍ صنعها هو، شباك الاستغلال.

وكما تشير هذه (النهاية الغامضة)، فمن المحتمل أن انقلاباً لم يحصل من اللوطية إلى الثورية، والعكس صحيح أيضاً: فالشخصيتان تبقيان ضحية "للاضطهاد دون أن تدركا ذلك، ضحيّةً للشباك التي توضحّها الهوامش فقط، ومن هنا يأتي البعد (المجازي) للفيلم الأخير.

إن مجموعة الهوامش الأخيرة للفيلم السابق تدعو إلى تحرير اللوطيين، كما تدعو الجنسييّن الغَيْرِيّين لكي يحذو حذوهم. وفي الوقت نفسه، فهي تشير إلى الصعوبة الكبيرة في إيجاد (طريق ثالث، أي لتحرير اللوطيين من نموذج المضطهِد- المضطهَد في الأدوار الجنسية. وإذا نظرنا إلى المادة الفنية الهابطة الرومانسية للفيلم الأخير -من خلال علاقتها بهذه الهوامش، إذ أن الفيلم المكسيكي لايتضمن أياً منها بحد ذاته- فإنها تبدو وكأنها تشكل استجابة ساخرة وسلبية وبالتأكيد للدعوة إلى طريق جديد. إن محاولة البطلة لتحرير نفسها -هذه المحاولة التي تعيقها فكرة تقليدية عن الحب- تستجيب لذلك على المستوى التحليلي النفسي لعجز الشخصية عن الهروب من الأدوار الجنسية السائدة..

لماذا تفشل شخصيات مانويل بُوِي في الهروبِ من شباك المرأة العنكبوت؟ مالذي يجعل هذه الشخصيات سجناء ويحولها إلى شخصيات زومبيّة من نوع ما؟ إن المغازي الشخصية و(التحليلية النفسية) المُرَمَّزة في الفيلم الأخير يتعاشق بعضُها مع الآخر بدقة، حيث أن قوة الثقافة الجماهيرية نفسها هي المسؤولة عن الموازاة

والظواهر وللأسف فإن جزءاً من تلك القوة هي الأفلام التي تشكل تفكيرنا، وبشكل خاص أفلام الدرجة الثانية الرومانسية التقليدية، بأبطالها الأقوياء الصامتين وبطلاتها الذاويات، والتي تحدّد أفكارنا عن مفهومي الذكورة والأنوثة. وهنا يكتسب موضوع الخيانة تعريفه الأخير، فكما قال بُوِي: "الشخصيات غير مسؤولة تماماً عن أفعالها لأنها نتاجُ بيئتها. والشيء الأكثر قمعيةً هو عجزها عن التفكير لنفسها، أي عجزها عن أن تكون شخصيات أصيلة." وبما أنها تُستخدَم كسلاح لغسيل الدماغ الثقافي، فإن دوافع بُوِي توحّد بين فرويد والسينما، وهي تعمل تحت العلامة المزدوجة نفسها التي تعمل تحتها أفلام كابريرا: مرّة وحلوة، ومستودع لما لايمكن قوله. ووسيلة لما يمكن أن يبقى غير منطوقٍ لولا ذلك.

المقال مأخوذ من كتاب:

جون كينغ (إعداد)، "الرواية الأمريكية اللاتينية الحديثة" (لندن: فيبر آ ندفيبر، ١٩٨٧)، ص:٢٦٨-٢٨٢.

هوامش:

١- نور ثورب فراي، "تشريح النقد" (برنستون: مطابع جامعة برنستون، ١٩٥٧) ص، ٣١١.

٢- غويّيرموكابريرا إنفانتي، محاضرة ألقيت في جامعة فرجينيا، تشارلوتزفيل، ١٩٧٨.

٣- باركر تايلر، "سحر الأفلام السينمائية وأسطورتها" (نيويورك: سايمون وشوستر، ١٩٤٧)، ص، ٧٦.

٤- مايكل وود، "أمريكا في الأفلام السينمائية" (نيويورك: بيسيك بوكس ، ١٩٧٥)،ص، ١٦.

٥- من بين قصص الأفلام الست المرويّة، هناك ثلاث قصص مبنيّة على أفلام حقيقية، أما القصص الثلاث الأخرى فهي مركّبات من عدة أفلام:(حسب تسلسل

ظهورها في الرواية) "الناس القطط" ، إخراج جاك تورنور (١٩٤٢)؛ والفيلم المخترَع عن الدعاية النازية واسمه "قَدَر" (والفيلم مرويّ في فيلم "قبلة المرأة العنكبوت")، و"الكوخ المسحور"، إخراج جون كرومويل (١٩٤٦)، وماسنسميه بفيلم (المغامرة)، و"مشيت مع زومبيّ"، إخراج جاك تورنور (١٩٤٣)،

وماسنسميه بالفيلم (المكسيكي).

٦- سيغموند فرويد، تأويل الأحلام" في "كتابات فرويد الأساسية"، إعداد أ.أ. بريل (نيويورك: راندم هاوس، ١٩٣٨)، ص،٣٦١.

٧- إن روايتي مانويل بوِي "خانته ريتا هيوورث" و "التانغو المفجع" تتناولان تأثير الثقافة على وعي الفرد، بينما تشكّل الأحلام وتيار الوعي والسرد السريري في "قضية بوينس آيريس" تاريخاً تطبيقياً جنسياً- نفسانياً لشخصياتها الرئيسة. ومثل "المرأة العنكبوت"، فإن رواية "العانة الملائكيّة" -الرواية السيكولوجية المطلقة- تقدم لنا توضيحاً تصويرياً لكيفية ترميز اللاوعي للمعلومات الحقيقية المقدّمة له.

٨- تنظر البروفسورة أليسيا بورنيسكي إلى مولينا وفالنتين على أنهما "الشخص نفسه، في علاقة بين مثليين،" كما أنها تنظر إلى علاقتهما بصفتها شبكةً تُلغي الفوارق بين الحبيبين" كما تقول إن الرجلين "قد قاما- في زنزانة فاشية- بإعادة تركيب جنسيّة المجتمع الذي سجنهما.

■ ■

الأدب الإنكليزي القديم

بقلم البروفيسور :

آيفور إيفانز

■ ترجمة الدكتور زياد الحكيم ■

يوصف الأدب الإنكليزي غالباً بأنه بدأ بالشاعر تشوسر، وهذا يعني أن لإنكلترة أدباً يمتد ستة قرون. ولكن في الواقع إن لإنكلترة أدباً يمتد أكثر من ستة قرون قبل أن يولد تشوسر. و باستطاعة القارىء أن يفهم المعنى العام لصفحة من أعمال تشوسر دون صعوبة. غير أنه إذا نظر إلى الأدب الإنكليزي القديم فإنه يجده و كأنه مكتوب بلغة أجنبية. و هذا هو السبب في إهمال الأدب الإنكليزي القديم و بإمكاننا اليوم أن نطلّع عليه عن طريق الترجمة.

وقد وقع أهم حدثين في تاريخ إنكلترة قبل الفتح النورماندي. ففي تلك الفترة غزت قبائل الأنكلز و السكسون و الجوت إنكلترة و بدأ بذلك التاريخ الإنكليزي. ولا شك أن الغزاة الوثنيين كانوا سادة في أوطانهم، و لكنهم غيروا سلوكهم فيما كانوا يبحثون عن " مجال حيوي " أما الحدث الكبير الثاني في تلك الفترة فكان اعتناق الإنكليز الدين المسيحي. ففي عام ٥٩٧ جاء أوغسطين من روما وأخذ يدعو الجوت في (كِنْت) إلى المسيحية، فيما كان رهبان من إيرلندة يقيمون الأديرة في نورثمبريا. و يرتبط معظم الشعر الإنكليزي في بدايات العصر الأنكلوسكسوني بهذين الحدثين. فالقصص إما أحضرها الغزاة من البلاد الجرمانية الأوربية أو أنها تظهر اهتماماً كبيراً بحكايات الكتاب المقدس والدين المسيحي.

و قد سُجّل في العصر الأنكلوسكسوني في مخطوطات. و حياة المخطوطة حياة صعبة. و تعتمد معرفتنا بالشعر الأنكلوسكسوني على أربع مجموعات من المخطوطات هي : المخطوطات التي جمعها السير " روبرت كوتون " وهي

موجودة الآ ن في المتحف البريطاني، و كتاب إكستر وقد قدّمه لكاتدرائية إكستر الراهب " ليو فريك " بعد عام ١٠٥٠ بقليل، و (كتاب فيرسيلي) الذي عثر عليه في فيرسيلي بالقرب من ميلانو عام ١٨٢٢ (ولم يقدّم أحد تفسيراً مقبولاً لكيفية وصول الكتاب إلى هناك)، و أخيراً المخطوطات في مكتبة بودليان في أكسفورد، وقد تبرّع بها العلامة الهولندي فرنسيس دوغون أو جونيوس أمين مكتبة إيرل أوف أرنديل. و في مجموعة السير روبرت كوتون توجد مخطوطة (بيوولف)، وهي أهم قصيدة في العصر الأنكلوسكسوني. و يظهر تاريخ هذه المخطوطة كيف أن كلّ شيء يقاوم إمكانات بقاء أية مخطوطة.

وعلى هذا فليس في وسع المرء أن يقيّم الأدب الأنكلوسكسوني أو الأدب الوسيط بالاعتماد على المخطوطات المتبقية وحدها. فالمجوهرات الأنكلوسكسونية وغيرها من الأعمال الفنية تشهد بأننا أمام حضارة أكثر غنى وتقدماً مما يشير إليه ما بقي من المخطوطات وحده. أما فيما يتعلق بالأدب الوسيط فقد درسه دراسة وافية " ر. م. ويلسون " في كتابه (الأدب المفقود في إنكلترة العصور الوسطى) ١٩٥٢ .ويشير الكتاب إلى عدد كبير من القصائد المفقودة، وإلى أبطال مجهولين، وإلى قصص لم تسجل حتى الآن. و بإمكاننا أن نفترض أنه كان ثمة تقليد من الشعر الغنائي، رغم أننا لا نقع على قصائد نظمت قبل القرن الثالث عشر. و الواقع أن معظم الشعر الذي وصل إلينا من القرن الثالث عشر هو شعر ديني، لأن الشعر الديني حفظ في الأديرة فكان له حظ أوفر من الحماية مما كان للقصائد غير الدينية.ومما لا شك فيه أن الشعر الغنائي كان موجوداً. وهناك سجلات من القرن الثاني عشر في (إيلي) تشير إلى أن الشعر الغنائي كان معروفاً هناك في ذلك الوقت. وتعطي هذه السجلات الشاعر (كانوت) الامتياز بأنه كان واحداً من أقدم شعراء العصور الوسطى، وتشير إشارة واضحة إلى قصائد غنائية شعبية قديمة جداً بعضها إباحياً و البعض الآخر أقل إباحية. ونذكر مثالاً واحداً من الأدب الأنكلوسكسوني الوسيط المفقود هو قصيدة للشاعر (بيد). ويشير إلى هذه القصيدة كوثبيرت، أحد أتباع (بيد)، في رسالة له عن وفاة الشاعر، ويقول أنها تتحدث عن الإنفصال الرهيب للروح عن الجسد.

و حملت قبائل الأنكلز قصة بيوولف معها إلى إنكلترة في القرن السادس. وفي إنكلترة بعد عام ٧٠٠ نظمت القصيدة. كان ذلك بعد وفاة النبي محمد بسبعين سنة، و في العصر الذي شهد نشوءالأسرة الإمبراطورية العظيمة (تانغ) في الصين. وبعد ذلك بثلاثمائة سنة، في نحو عام ١٠٠٠، كتبت المخطوطة التي بين أيدينا الآن. و لا نعرف الظروف التي مرت بها المخطوطة في السنوات السبعمائة اللاحقة. وفي عام ١٧٠٦ تبين أنها موجودة في مكتبة السير " روبرت كوتون ". وبعد ستة وعشرين عاماً شب حريق في المكتبة، وأنقذت المخطوطة بصعوبة. و بإمكان المرء أن يرى حواف صفحاتها المحروقة في المتحف البريطاني. وهناك جزءان من قصيدة أخرى بعنوان (والديري)، ولعلها في الأصل كانت بطول قصيدة بيوولف، عثر عليهما عام ١٨٦٠ في غلاف أحد الكتب في المكتبة الملكية في كوبنهاغن.

و تعتبر قصيدة " بيوولف "، وهي تتألف من حوالي ثلاثة آلاف بيت، أول قصيدة طويلة باللغة الإنكليزية. و بالرغم من ذلك فإن البطل و البيئة في القصيدة لا يمتان بصلة إلى إنكلترة. و مع أن الأنكلز هم الذين أحضروا القصة إلى إنكلترة إلا أنها لا تصف حياتهم، ولكنها تصف حياة الإسكندنافيين. و قد تبادلت القبائل الجرمانية القصص دون قيود بالرغم من أنها تقاتلت فيما بينها و قاتلت كل من كانوا قريبين منها. و آمن شعراؤها على الأقل بوجود شعب جرماني واحد هو شعب جرمانيا. و هكذا فإن أول قصيدة إنكليزية تروي قصة جرمانية جلبها إلى إنكلترة الأنكلز، و نظمت في شكل قصيدة في إنكلترة. و تتحدث قصة " بيوولف " عن وحش اسمه غرندل، يقض مضجع هروثغار، ملك الدانمركيين، في قصره العظيم هيوروت. ويهبُّ مقاتل شاب اسمه بيوولف مع جمهرة من أصحابه لمساعدة الملك، فيقهر غرندل، و يصرع فيما بعد والدة غرندل، وهي وحش بحري، في وكر في قاع إحدى البحيرات. وفي القسم الثاني من القصيدة نلقى بيوولف وقد أصبح ملكاً. ويتعين عليه الآن بعد أن أصبح طاعناً في السن أن يدافع عن بلاده ضد تنين ناري. وتختتم القصيدة بوصف لمراسم جنازته. ويرى بعض النقاد أن ضعف القصيدة يكمن في القصة. فهم يقولون إنها قصة خيالية حول وحوش وتنانين. ولكن الوحش كان حقيقياً في تلك الأيام، من الممكن أن يلقاه أي

رجل على طريق نائية في ليلة ظلماء. و كان الوحش هناك ضخماً و قاسياً و شريراً، يتربص بالرجال. والبطل هو الذي يملك القوة و الشجاعة لقتله. ويقترح النقد الحديث أن قصة بيوولف أكثر من مجرد قصة ساذجة. فهناك قيم رمزية و دينية و أسطورية في صميم الموضوعات التي تطرقها. ولعل هذه القيم نفسها هي التي توحي بسذاجة القصة. وزعم بعض النقاد، على نحو مقنع، بأن القصيدة تقدم رؤى بالغة الثراء. فبالإضافة إلى القصة هناك صور للمجتمع في بلاط رجل مقاتل بكل ما فيه من تبادل للمجاملات و الهدايا و بكل ما فيه من احتساء للشراب. و الشاعر حاضر بين المقاتلين ينشد أشعاره حول مآثر الشجعان من الرجال. وفي بعض مقاطع القصيدة تظهر رصانة الأسلوب وجماله. وفي القصة الرئيسية إشارات إلى عالم مأساوي كامل بحبكات تختلف عن حبكة بيوولف. وفي هذا كله جلال و سمو فكأنه ينتمي إلى عالم أرستقراطي متمدن.

و قصيدة بيوولف مكتوبة ببيت طويل كما هو الحال في جميع القصائد الأنكلوسكسونية، و القافية فيها معدومة، و لكنْ هناك جناس استهلالي في كل بيت. كما أن مفردات الشاعر فيها خاصة ومركزة. و هو يستخدم عبارات مجازية لوصف الأشياء و الأشخاص. و على هذا فالبحر هو " طريق البجعة " و الجسم هو " بيت العظام ". و بالرغم من أن القصيدة تصور الحياة الوثنية للقبائل الجرمانية، إلا أنها نظمت بعد أن اعتنقت إنكلترة الدين المسيحي. و نجد الدين الجديد و القيم البطولية القديمة كلاهما في القصيدة. غير أن موضوعات الشعر عموماً في هذه الفترة هي موضوعات العصر الوثني المبكر، ففيه تمجيد للمصابرة و الشجاعة و فيه إيمان بالقدر. و هو يصور روحاً لن يتسنى للشعر في أي مرحلة لاحقة أن يصورها على نحو مماثل. و يمكن الوقوف على قوة الروح البطولية القديمة في قصيدة قصيرة بعنوان (مالدون) كتبت مباشرة بعد معركة مالدون عام (٩٩٣):

لا بد أن يكون الفكر أكثر صلابة و القلب أكثر ذكاء

لا بد أن تزداد الشجاعة فيما يدب الوهن في أوصالنا

و هنا إشارة إلى قيم عصر بطولي أكثر قدماً بإسلوب ملحمي. إن الكتابة بهذا الأسلوب حول معركة معاصرة إنجاز نادر في الشعر في أي عصر. وكتب

و.ب.كير يقول : *" ليس هناك ما هو أكثر جزالة من بيوولف في اللغة الإنكليزية قبل تشوسر، وليس هناك ما يماثلها في وصف البطولات قبل سامسون أغونستس."*

لا شيء في الأدب الإنكليزي القديم يمكن أن يقارن بقصيدة بيوولف. فالقصيدة لها جلال ملحمة كلاسيكية. و يحتمل أن يكون مؤلفها قد قرأ أعمال " فيرجل " أو بعضاً من الملاحم اللاتينية التي جاءت بعد " فيرجل ". ويوجد بين أيدينا عدد من القصائد القصيرة التي تروي، مثل بيوولف، قصصاً من الشعوب الجرمانية. فقصيدة (ويدست) أو (الرحالة) تصف رحلات شاعر إلى قصور الملوك الجرمانيين و في (كتاب إكستر) نجد سبع قصائد قصيرة ذات أهمية إنسانية عظيمة هي : (ديور) و (وولف وايدويسر) و (نواح الزوجة) و (رسالة الزوج) و (الحطام) و (الجوّال) و (البحار). و الحياة في هذه القصائد جميعاً تتسم بالحزن، و المتكلمون فيها يؤمنون بالقدر بالرغم من أنهم شجعان وعنيدون.و تعبر عن الجو العام لأزمة قصيدة (ديور) التي يشعر فيها الشاعر بالتعاسة لأنه أقصي عن سيده، و يذكر نفسه بأحزان الماضي و يضيف :

عسى أن ينقضي هذا الحزن كما انقضت أحزان قبله

و الجو العام المأساوي في قصيدة (ديور) يبدو أكثر قوة في قصيدة (انجوال) التي يروي فيهاالشاعر كيف أن قصر سيده قد نال منه الزمان، و كيف تعين عليه أن يمضي ليبحث عن سيد جديد. و في قصيدة (البحار) جو عام مماثل، و فيها نقرأ عن الأخطار التي تواجه البحارة و عن افتتانهم بالبحر و عن أحزانهم. وهذه موضوعات تتردد في الشعر الإنكليزي حتى القرن التاسع عشر في أعمال " سوينبيرن ".

ويستخدم الشعر الديني الأفكار والألفاظ ذاتها كما في شعر البطولات. فقد كانت الكنيسة تستعمل الشعر الوثني القديم في الدفاع عن الدين المسيحي الجديد. ورأى المبشرون المسيحيون أنه ليس في مقدورهم أن يقضوا على القصص القديمة. إن كل ماكان في وسعهم أن يأملوا في تحقيقه هو أن يسردوا القصص الإنجيلية الجديدة بالطريقة القديمة. أضف إلى ذلك أن كثيراً من الرهبان المسيحيين أنفسهم افتتنوا بالقصص الوثنية القديمة. وفي بعض الأحيان غالوا في افتتانهم.

وبإمكاننا أن نرى هذا المزيج من المسيحية والوثنية في قصيدة (أندرياس أو القديس أندرو). وهي قصيدة ملحمية تشبه بيوولف في كثير من النواحي: يتعين على أندرو أن ينقذ القديس ماثيو كما أنقذ بيوولف هروثغار، بالرغم من أن أندرو في بداية الأمر لايرغب في المحاولة. و(أندرياس) قصيدة دينية، وهي قصة مغامرة في الوقت نفسه، وفيها الجو القديم للحكايات البطولية للمحاربين.

ولم تسجل أسماء الشعراء المرتبطين بهذا التقليد المسيحي إلا نادراً. ولانعرف من هؤلاء الشعراء في الحقيقة إلا شاعرين إثنين: الشاعر الأول هو "كايدمون". وبين أيدينا نبذة عن حياته، ولكن لانجد شيئاً مسجلاً من شعره. والشاعر الثاني هو "ساينوولف". ولانعرف شيئاً عن حياته، ولكن بإمكاننا أن نتعرف إلى بعض القصائد التي كتبها بوساطة توقيعه. وكان "كايدمون" يعمل في رعي الأبقار. وكان رجلاً ذكي القلب خجولاً. وكان يقيم في الدير في (ويتبي). ويقول الشاعر (بيد) إن "كايدمون" غدا شاعراً بعد زيارة أحد الملائكة له. ويقال إن كايدمون نقل قصص العهدين القديم والجديد إلى الشعر الإنكليزي. وقد يكون هذا العمل قد ضاع، غير أن شخصاً ماقد كتب قصائد استوحاها من (سفر التكوين) و(سفر الخروج) و(دانييل). أما الشاعر "ساينوولف" فقد كتب عنه الكثير، ولكننا لانعرف عنه إلا القليل. وقد رُبط باسمه عدد من القصائد: قصيدة عن استشهاد القديسة جوليانا وقصيدة (إيلين) أو قصة عثور القديسة هيلينا على الصليب، وقصيدة (مصائر الرسل)، وقصيدة عن صعود المسيح.

وبصرف النظر عمن كتب القصائد الدينية الأخرى حول موضوعات إنجيلية أو حول حياة القديسين فإننا نجد ثلاث قصائد ذات جَوْدة عالية. إحداها جزء من قصة التكوين، وهي تصف سقوط الملائكة المعروف باسم (التكوين ب). ولقد نقل الشاعر الإنكليزي القصة نقلاً حياً، مستعملاً قصيدة سكسونية قديمة، وهي ذات القصة التي رواها فيما بعد ميلتون في (الفردوس المفقود). وقد أجاد الشاعر الأنكلوسكسوني في وصف شخصية الشيطان وجغرافية الجحيم.

والقصيدة الثانية هي (حلم الصليب). وهي أكثر ابتكاراً بكثير من القصائد الإنكليزية القديمة الأخرى. يتراءى الصليب للشاعر في الحلم ويصف الدور الذي لم يرغب في القيام به في صلب المسيح، أما القصيدة الثالثة فهي تروي (جوديث).

وهي أروع قصة في الشعر الأنكلوسكسوني. وقد تفنن الشاعر في روايتها. وتروي القصيدة كيف أن جوديث صرعت الطاغية هولوفيرنس. ولاشيء في الشعر الأنكلوسكسوني يقارب (جوديث) من حيث جودتها الدرامية ومن حيث تصويرها للشخصيات الإنسانية.

ويمكننا أن نتناول على نحو أوضح المؤلفين الذين كتبوا النثر في العصر الأنكلوسكسوني. وأقدم كاتب نثر معروف هو (ألدهلم) الذي توفي عام ٧٠٩. وهو أسقف شيربورن الذي كتب في مدح العذرية بلغة لاتينية منمقة. ولكن أعظم كاتب نثر هو القس (بيد) ٦٧٣-٧٣٥ الذي أمضى معظم حياته منكباً على الدرس بالدير في جارو. ولم يسافر من جارو إلى أبعد من يورك. ولكن عقله تنقل في أرجاء الدراسات المعروفة عندئذ من تاريخ وفلك ومن تراجم للقديسيين والشهداء. وأهم أعماله هو كتابه العظيم (التاريخ الكنسي للشعب الإنكليزي). وقد جعل من ديره في جارو مركزاً مرموقاً للعبادة والدرس في ذلك القرن المضطرب عندما كانت الحضارة المسيحية في أوروبة مهددة بالإنقراض. ويبدو أن حياته كان لها من الجمال والبساطة مايماثل ماجلبه الرهبان الإيرلنديون معهم إلى إنكلترة. ولكن هذه البساطة اقترنت بذكاء مذهل. وكتب (بيد) باللغة اللاتينية، كما ذكرنا، وهناك إشارة إلى قصيدة كتبها باللغة الوطنية. واستطاع، بفضل أعماله المتميزة، أن يصيب شهرة في أرجاء أوروبة دامت إلى مابعد وفاته بوقت طويل.

وفي القرن الذي أعقب وفاة (بيد) أنهكت الغزوات الدانمركية حضارة وليدة في إنكلترة. فلحق الدمار بالأديرة العظيمة واحداً بعد واحد. ومن الغريب أن المحن التي تواجه أمة من الأمم تميط اللثام عن رجال عظام. هكذا كان الحال في إنكلترة عام ٨٧١ عندما ارتقى العرش شاب في الثانية والعشرين من عمره اسمه (ألفرد) ٨٤٩-٨٩٩. ويستحق ألفرد أن يُذكر بأنه واحد من الرجال العظام في التاريخ الإنكليزي. فقد كان جندياً متمرساً في فنون الحرب وعالماً ومربياً وإدارياً. وقبل كل شيء كان قائداً محنكاً استطاع أن يهدئ من ثائرة الدانمركيين إلى أن أعد العدة لملاقاتهم. ولم يكن ألفرد المنقذ العسكري لشعبه فحسب، بل كان أيضاً يتحلى بحب المعرفة و الرغبة في نشرها. فترجم كثيراً من الأعمال، وأشرف على ترجمة الكثير من الأعمال الأخرى. ومن أجل تدريب رجال الدين أعد ترجمة لكتاب

(القانون الرعوي) لغريغوري الكبير، ناقلاً الأصل، كما يقول لنا، "أحياناً كلمة مقابل كلمة، وأحياناً معنى مقابل معنى". وترجم كتاب (بيد) (التاريخ الكنسي) ليعرف شعبه ببلاده على نحو أفضل. وهناك من يشك في أنه ترجم هذا العمل بنفسه. وكذلك ترجم ألفرد كتاب (تاريخ العالم) لأوروسيوس الذي كان يوازي في تلك الفترة هـ.ج. ويلز في عصرنا. وبالرغم من أن أوروسيوس لم يكن ممتعاً مثل ويلز إلا أنه كان محبوباً إلى درجة كبيرة. وحسّن ألفرد كتاب أوروسيوس بإضافة تقريرين حصل عليهما من رحالتين هما أوهثيري وولفستان عن جرمانيا والبلاد الواقعة حولها. ولادل على حب ألفرد للبحث والتحقيق من إلحاقه هذين التقريرين لرحالتين معاصرين بالتاريخ الممل للكوارث الذي سجله أوروسيوس. وإذا كان ألفرد قد أحد مؤلف أرورسيوس لفائدة شعبه فإنه نقل كتاب بوثيوس (سلوى الفلسفة) لمتعته الشخصية. كتب بوثيوس كتابه هذا في السجن، وتوصل فيه إلى أن السعادة الحقيقية مصدرها صفاء الروح والنفس. ووجد ألفرد في نفسه ماانسجم مع هذه الفلسفة. وهناك عمل آخر يعود الفضل في إنجازه إلى ألفرد. فمن سجلات الأحداث التي كانت تحفظ في الأديرة فهم التاريخ القومي. وتحقيق ذلك في كتاب (التاريخ الأنكلوسكسوني). وأسهم في تأليف هذا العمل عدد من الكتاب ذوي المهارات المتفاوتة. ولكنه أول كتاب نثري عظيم باللغة الإنكليزية. وهو يصف أحداثاً وقعت بعد وفاة ألفرد، وتحتوي نسخة بيتربورو من الكتاب على أحداث حتى عام ١١٥٤. ويصف الكتاب الحرب مع الدانمركيين وماأورثته من محن للكثيرين في ذلك العصر. ويصف قسوة الحياة مرارتها وانعدام الأمان فيها. وعندما يفكر المرء في ألفرد وماأنجزه فإن مكانة هذا الملك تسمو حتى يغدو واحداً من أعظم أعلام التاريخ الإنكليزي.

وفي القرن الذي تلا وفاة الملك ألفرد فقد كثير من الأعمال التي كان قد شرع في تأليفها. غير أن كاتبين من رهبان القديس (بنديكت) كتبا نثراً دينياً حفظ في الأديرة. ويعد الكاتب (ألفريك) أعظم كاتب نثر إنكليزي قبل الفتح النورماندي. وإذا أخذنا بعين الإعتبار مسؤوليات الملك ألفرد الجسيمة وإنجازاته فإننا نجد عمله الأدبي أكثر روعة. ولكن الكاتب ألفريك يقف وحده من حيث غزارة إنتاجه ومن حيث جودة نثره. كان ألفريك تلميذاً في مدرسة تابعة للدير في ونشستر حيث كان

التعلم يقدر حق التقدير. وأصبح فيما بعد مدرساً في دير (كيرن أباس). كان يسعى دائماً إلى جعل المؤلفات المسيحية في متناول أولئك الذين لايفهمون اللغة اللاتينية. فوضع كتابين في (العظات)، في كل منهما أربعون عظة مترجمة عن مؤلفين لاتين. ولكنه تصرف تصرفاً كبيراً في المعالجة والتفسير. وكان في العظة عن القربان المقدس أفكار اعتبرها المصلحون في مابعد مؤيدة للتفسير الكاثوليكي غير الروماني للطقوس. وسجّل النقاد المحدثون تقديرهم العالي لما حققه في كتابيه (العظات) وأثنوا على رشاقة نثره. وكتب س.ل.رن في كتابه (الكلمة والرمز) ١٩٦٧ يقول: "ماأقرب لغة ألفريك من الإنسجام والنظامية. لقد كان ألفريك يكتب العظات لتلقى شفوياً من المنبر في جميع أرجاء إنكلترة المسيحية. ولغته بعيدة عن التعقيد ويستطيع فهمها الناس العاديون." وترجم ألفريك فيما بعد كتاب (حياة القديسين)، وركز على الأفكار التي قال في مقدمته "إنها جديرة بأن يطلع عليها المصلّون العاديون الذين يحضرون القداسات الكنسية." والأسلوب هنا أكثر تهذيباً من الأسلوب في كتاب (العظات). ويستخدم ألفريك الجناس الاستهلالي كما كان يستخدم في الشعر الإنكليزي القديم. وقد تمت محاولات لإعادة كتابة بعض نصوصه النثرية شعراً. وكان النقاد الأقدمون يميلون إلى الإعتقاد بأن هذا مأخذ على ألفريك. غير أن دراسة مدققة كشفت أن أناقة أسلوبه لكن هذه الأناقة ليست على حساب وضوح الأسلوب. إنه الرجل الأول في إنكلتره الذي كتب النثر بصورة واعية وجعل منه فناً. ومن بين الأعمال الأخرى التي ترجمها ألفريك إلى اللغة الإنكليزية الكتب السبعة الأولى من الكتاب المقدس. وقد طلب إليه رؤساؤه في الدير أن يقوم بهذه المهمة التي تولاها على غير رغبة منه، إذ ضيقت نطاق ممارسته للتفكير المستقل والحر. ومع ذلك فلم ينسَ قط جمهور قرائه غير المتعلمين. فترجمته الحرة تحذف الصعب وتهدف إلى الوصول إلى الجمهور غير المثقف. ومن بين أعمال ألفريك الأخرى كتاب (النحو) الذي يكشف عن حبه للتعليم. كان يريد أن يقهر الجهل حوله في الميادين الدينية والعلمانية على السواء. فقد حاول أن يوسع معرفة قرائه باللغتين الإنكليزية واللاتينية كما تشير مقدمتاه، وقد كتب إحداهما بالإنكليزية والأخرى باللاتينية. وكان يعتقد أن انتشار الدين مرتبط بالتعليم. وكان يستغرب كيف كان رجال الدين في الأيام السالفة لايكتبون

اللاتينية ولايقرأونها. وكان يأمل كذلك في أن يوسع عمله معرفة "أبناء إنكلترة" باللغة الإنكليزية نفسها. وأضاف إلى النحو مفردات لاتينية-إنكليزية. وتبدو كتبه (العظات) و(حياة القديسين) وخاصة (النحو) مغرقة في القدم بالنسبة إلى قراء القرن العشرين. ولكنها مثل أعماله الأخرى تقف شاهداً على تصميم الرجل على رفع مستوى التعليم والدين في زمانه. وإذا كان الكثيرون يجهلون اسمه الآن فحسبه أن يكون كاتب النثر الإنكليزي الأول الذي قرر أن اللغة الوطنية يجب أن تزداد ثراء من اللغة اللاتينية التي تعتبر لغة العالم المسيحي بأسره.

والاسم الآخر الجدير بالتسجيل في هذه الفترة الصعبة هو "ولفستان" كبير أساقفه يورك الذي توفي عام ١٠٢٣. وقد وجّه كتابه (عظة الذئب) إلى الشعب الإنكليزي في الوقت الذي كان فيه الدانمركيون ينكلون بالبلاد في قسوة عام ١٠١٤. ويدين "ولفستان" إدانة كبرى الملك الضعيف والجبان "إثيلرد" ويحمله المسؤولية عن تدمير القرى وعن التفسخ الأخلاقي والوطني، ويؤكد التقارير التي وردت في كتابه (التاريخ) والتي تحكي عن القسوة واليأس اللذين سادا في أثناء الغزو الدانمركي.

وهذا كله أكثر واقعية وحيوية من حضّ المسيحيين "على الزحف إلى المسيح والدعاء إليه باستمرار بقلوب خاشعة لاستحقاق رحمته". كان زماناً صعباً وقاسياً. ويستطيع المرء دون جهد كبير أن يدرك عظمة هؤلاء الرجال الذين كافحوا وكتبوا. لقد أخبر ألفريك قراءه في إحدى مقدماته بأن نهاية العالم أمست وشيكة، والحقيقة أن الذي كان وشيكاً هونهاية العصر الأنكلوسكسوني.

■■

فَضـــاء المفارقـــة

دي. سي. ميويك

ترجمة :

■ د.محمود خربطلي د.خالد سليمان ■

"علم المفارقة"

إن التعامل مع موضوع المفارقة شبيه، إلى درجة ما، بمحاولة لملمة الضباب، ذلك أن الكثير منه موجود للإمساك به، لو كان ذلك مستطاعاً. كما أنّ محاولة التأطير لظاهرة سديمية، مثل المفارقة، تختفي كلما اقترب المرء منها، تعتبر مغامرة أكثر عرضة للإخفاق. مع ذلك، إذا أصبحت المفارقة من خلال الفحص والدراسة، أقل سديمية، كما هو الحال في واقع الأمر، فإنها تبقى دائمة التحول والتشكّل يصعب الإمساك به. فأنماطها ووظائفها متعددة إلى درجة يصعب معها إدراجها تحت تعريف واحد. فالتهوين الأنجلو- ساكسوني، ومزاح القرن الثامن عشر، والمفارقة الرومانسية، وتهكم تلميذ المدرسة، كلها أنماط من المفارقة. فسوفوكليس (Sophocles) وتشوسر (Chaucer) وشكسبير (Shakespeare) وكافكا (Kafka)، وسويفت (Swift) وتوماس مان (Thomas Mann)، كلهم من كتّاب المفارقة. والمفارقة بالنسبة إلى سقراط (Socrates) كانت موقفاً يمثّل المبدأ الذي يتحكم في نشاطاته الذهنية. وبالنسبة إلى كونيتيليان (Quintilian)، تمثل المفارقة شكلاً بلاغياً. وهي بالنسبة إلى كارل سولجر (Karl Solger) المبدأ الاساسي في الفن، وبالنسبة إلى كلينث بروكس (Cleanht Brooks) هي "المصطلح الأكثر عمومية لما يطرأ على عناصر النص من تعديل بفعل النص نفسه" والمفارقة يمكن

أن تكون سلاحاً في هجاء، أو غلالة من الدخان تستر تراجعاً، أو وسيلة لقلب العالم أو الذات الباطن خارج. كما يمكن أن توجد المفارقة في الكلمات والإتجاهات، في الأحداث والمواقف، وربما لانجد شيئاً على هذه الأرض، وبالتأكيد فإنه لايوجد شيء في السماء لاتتوفر فيه المفارقة.

إنّ لدينا هنا مايكفي للتدليل على مايمكن أن يكون موضع ترحيب إذا استطاع المرء تنظيم مثل هذه الأمور، كما أن لدينا في المقابل، مايكفي للتدليل على عدم احتمالية النجاح في ذلك على الإطلاق. ويبدو على كل حال، أنه لاتوجد صعوبة في العثور على تفسيرات للضبابية المحيطة بمفهوم المفارقة. وربما تكون هذه التفسيرات هي المدخل الواجب الابتداء به. فهناك أولاً، وقبل كل شيء، عدد من النقاط المترابطة التي تشير إلى أن كل شكل من أشكال المفارقة يمكن معالجته، وبالتالي، تعريفه من زوايا كثيرة مختلفة، وإلى أن نماذج المفارقة، عملياً، تتشابك عادة مع عناصر أخرى يمكن أن تدخل بشكل غير مشروع في تعريفات المفارقة. وهناك، ثانياً، الشعور بأن المفارقة ينبغي أن تعني المفارقة الجيدة، وينبغي أن تعني تعريفاً نوعياً، وهذا يعني مواجهة المصاعب نفسها التي يواجهها المرء وهو بصدد تعريف الفن أو الشعر الخالص. وهناك، ثالثاً، الحقيقة المتمثلة في أن مفهوم المفارقة مازال في مرحلة التطور إلى درجة أن كل واحد تقريباً يمكن أن يزعجه ضيق بعض التعريفات، ويثير حنقه تفكك تعريفات أخرى لها.

عند السعي لتعريف المفارقة أو التمييز بين أنواعها المتعددة، فإن المرء يستطيع بشكل مشروع تماماً أن ينظر إليها من زوايا كثيرة مختلفة. وهذا ما يفسر، تماماً، التشوش الحاصل في تعريفها. وما على المرء إلا أن يتأمل التسميات المتعددة لأنواعها: المفارقة التراجيدية، المفارقة الكوميدية، مفارقة السلوك، مفارقة الموقف، المفارقة الفلسفية، المفارقة العملية، المفارقة الدرامية، المفارقة اللفظية، المفارقة الساذجة، المفارقة المزدوجة، البلاغية، المفارقة الذاتية، المفارقة السقراطية، المفارقة الرومانسية، المفارقة الكونية، المفارقة العاطفية، مفارقة القدر،

مفارقة الصدفه، مفارقة الشخصية....إلخ، ليرى أن عدداً من هذه التسميات قد انبثق من تأثير المفارقة، وعدداً آخر انبثق من وسطها، وعدداً من تقنيتها أو دورها أو موضوعها أو ممارسها أو نغمتها، أو من توجهها. ومن الواضح أنه يمكن أن تكون لأنواع المفارقة تصنيفات مستقلة وإن كانت غير وافية، بمعزل عن بعضها البعض، وتقوم كل منها على وجهة نظر مختلفة، لكن مجرد الاستمرار في اختراع هذا الكم المتبعثر من المصطلحات، كتلك التي ذكرتها، واستعمالها كلما تطلبت المناسبة، سوف يؤكد عدم رؤية أية علاقة منتظمة بين هذه الأنماط، وبالتالي فإن المرء لن يتمكن من الحصول على صورة واضحة لمجال المفارقة كله.

ومرة أخرى، وحيث أننا لانجد في الأدب مجرد مفارقة فقط، وإنما مفارقة أريوسطو (Ariosto) وموليير (Moliere)؛ ومفارقة هاردي (Hardy) وبراوست (Proust) فإن مهام التفريق بين أنواعها، واكتشاف سماتها الأساسية مهمة معقدة، وذلك بسبب الرغبة الطبيعية في وصف السمات الخاصة بمفارقة كل مؤلف وصفاً دقيقاً، ماأمكن ذلك. لكنه من الواضح أن المفارقة البايرونية (Byronic) ليست نوعاً من المفارقة التي يمكن لأي كاتب آخر أن يمارسها حسب مشيئته، إن الفرق بين مفارقة تشوسر (Chaucer) وبين مفارقة توماس مان (Thomas Mann) ليس كلياً الفرق بين تقنيات واستراتيجيات مختلفة، كما أنه ليس هذا الفرق وقد تعقّد باختلاف بين وجهتي نظر إحداهما للقرن الرابع عشر لرجل إنجليزي، والأخرى للقرن العشرين لرجل ألماني. إنه، إلى حد ما، الفرق بين تشوسر وبين توماس مان، فسلوكهما المتسم بالمفارقة يعكس شخصيتيهما (إن أسلوب المفارقة هو الشخص بعينه). وهذا يتضمن، لأغراض عملية تمييزاً بين كاتب تتسم كتابته بالمفارقة وبين ناقد أدبي، مماثلاً للتمييز بين أكاديمي متخصص في علم النفس وبين محلل نفساني يمارس هذه المهنة. وبالتالي، فإن مهمة الناقد، ليست مهمة الكاتب المتسمة كتابته بالمفارقة أن يقدّم عرضاً كاملاً للفروقات بين مفارقة كاتب وكاتب آخر. إنّ مهمة الكاتب تكمن في توفير الأرضية الكاملة لهذا العرض، ومن هنا فإنه يجوز له أن

يبسط أو يعمم. إن مفارقة تشوسر لايمكن أن تعني لكاتب مفارقة كل مايمكن أن تعنيه لناقد أو لقارئ من قراء هذا الشاعر. وهذا لايعني أن كاتب المفارقة سوف يجد نفسه في غنى عن مهارات الناقد الأدبي.

إن مفهوم المفارقة مفهوم يكتنفه الإبهام نظراً لارتباطها الوثيق والمتكرر بالهجاء وبظواهر أخرى كوميدية، غريبة، مضحكة، ولامعقولة. ونتيجة لذلك هناك ميل لتعريف المفارقة وفقاً لسمات هذه الأشياء الأخرى التي يستعصي بعضها على التعريف أكثر من المفارقة ذاتها. ولكن المفارقة ليست مرتبطة بالضرورة بالهجاء، وفي حالة ارتباطها به عملياً، فإن العلاقة بينهما تكون كالعلاقة بين الوسيلة والغاية، وعلى الرغم من تكرار تشابك المفارقه مع اللامعقول والكوميدي فإنها يمكن أن تتداخل أيضاً مع التراجيدي.

إنّ المفارقة، كموضوع للنقاش هي أكثر من مجرد مجموعة من المسائل الاصطلاحية والمنهجية إنّ التعامل معها، حتى من وجهة نظرية بحتة، هو تعامل مع فن من الفنون، أو على الأقل مع أشياء موجودة وملفته للنظر بشكل كبير، إذا ماتمعّن الإنسان في مفارقات الحياة. لذلك فإن المرء يشعر بشيء من التعاطف نحو الرغبة في تعريف المفارقة لكي لايتم تجاهل مايميز المفارقة المؤثرة أو الناجحة، على الرغم من أن هذا قد يعني وزن مايعظم وزنه، أو تحويل الذاتي إلى موضوعي. وما يمكن أن يقال -بشكل مبسط جداً- هو أن فن المفارقة هو فن قول شيء ما دون أن يقال بشكل فعلي. وهو فن يكتسب تأثيره مما يكمن تحت السطح، وهذا مايكسبها سمة تشبه عمق الفن العظيم ورنينه، الذي يقول بنجاح أكثر مما يبدو أنه يقوله. ومع ذلك، فإن على المرء أن يقول عن المفارقة، إضافة إلى ذلك، أنها مرتبطة بالحذاقة ارتباطاً وثيقاً. إنها ذهنية أكثر من كونها موسيقية، وأقرب إلى العقل منها إلى الحواس، تأملية وواعية أكثر من كونها غنائية وغير واعية، كما أن حسناتها تنتمي إلى حسنات النثر الجيد أكثر من انتمائها إلى حسنات الشعر الغنائي ولايحتاج أحد للتذكير بأن عدداً كبيراً من كتّاب النثر العظماء كانوا أيضاً

كتّاب مفارقة عظماء. كما لايحتاج للتذكير بأن عصر النثر والعقل كان أيضاً العصر الذي تطوّر فيه فن المفارقة والرواية تطوراً سريعاً.

ومع ذلك فإن القول بأن النثر يميل إلى أن يكون متسماً بالمفارقة، وأنّ الشعر لايميل إلى أن يكون كذلك، هو قول ساذج ذلك أن الشعر غالباً ماكان يتسم بالمفارقة قبل عصر النثر، والعقل، وأثناءه وبعده، ومن هنا فإن المفارقة ليست بحال من الأحوال حكراً على النثر. إنّ التفريق يكون بين نوع من الكتابة التي تستغل من خلال طرائق النمو، بشكل كبير، إمكانات تنظيم الأفكار بحذاقة في الوقت الذي تهمل فيه إمكانات أخرى لها، أو تخفف من أهميتها وبين ذلك النوع من الكتابة التي تستغل إمكانات إثارة الأمزجة والمشاعر عن طريق الموسيقى والاستعارة والمعجم الرفيع بشكل كبير. فمن بين الشعراء القدماء يمكننا مقارنة "تشوسر" -الرجل الجنوبي ذي الثقافة الرفيعة الذي نبذ استخدام الأوزان القوية في الأبيات المتسمة بالجناس الاستهلالي، ومارس كتابه الشعر المتداخل ثنائي المقطع بقواف مخففة- بـ"سبنسر (Spenser) "الحكيم الجاد" الذي عاد إلى الجناس الاستهلالي وابتكر معجماً شعرياً غير مألوف ومقطعات شعرية رفيعة الموسقى لقصيدته "الملكة الجنيه" (Faerie Queene). وفي شعر المفارقة في الفترة اللاحقة فإن صفة "الوعي الذاتي" أو "التأملية"، وكلتاهما تؤكدان على الإزدواجية الفطرية للمفارقة، تتجلّى في قصائد البطولة الساخرة لعصر التنوير، وفي عنصر اللاذروة عند بايرون (Byron) وهين (Heine)، وفي المزج الماكر وفي اللامسموع عند إليوت (Eliot). وهنا يمكن أن يكون التباين مع "الفردوس المفقود" (Paradise Lost) (التي هي على أي حال، ليست خلواً من المفارقة كلياً)، ومع كيتس (Keats) وديلان توماس (Dylan Thomas).

وكتّاب النثر بدورهم، يمكن أن تتم المقارنة بينهم على هذا النحو. هارفي جروس (Harvey Gross) في كتابه "الصوت والشكل في الشعر الحديث (Sound and Form in Modern Poetry) يقارن بين الجمل الإفتتاحية في "الكبرياء والتحامل"

(Pride and Prejudice) و "يوليسيز (Ulysses) بمفردات مناسبة تماماً، وذلك على الرغم من أن موضوع المفارقة لم يكن في ذهنه:

"[جين أوستن] (Jane Austen) تصوغ نظماً من الفطنة. فحركة اللغة عندها سريعة في إحساسها بالفكر، بقوى التجريد والتعميم، وبإدراك الأفكار ومواجهتها. أما لغة جويس (Joyce) فإنها تتحرك وفق مبادئ مختلفة. فنثره ملبّد بالنبر الثقيل، وبتأثيرات الجناس الاستهلالي، وتنسيق حروف العلة القصيرة والطويلة تنسيقاً متأنياً. وهو لايبدي اهتماماً بتقديم الفكرة تقديماً تتمثل فيه الخفة الفطنة، وإنما يبدي اهتماماً بالأشياء وبالتنسيق-وكما نعلم من السياق- بالرموز. وإيقاع النثر عنده تحدده أشكال الكلمات وثقلها. بينما الإيقاع عند أوستن تحدده اشكال الجمل التي تصوغها حيوية عقلها".

ولكن هذه ليست سوى إشارات إلى شعرية المفارقة، وهذا موضوع كبير يقع خارج هذا النطاق.

وحتى بدون الأخذ بعين الاعتبار حقيقة أن مفهوم المفارقة لايزال مفهوماً متطوراً، فبإمكاننا أن نرى تنوع أشكال المفارقة، مضافاً إليها بشكل مضاعف التنوع في أساليب التعامل معاً -كمحاولات تعريفها على أساس الدافع والوظيفة والطبيعة الجمالية والاستجابة- والصعوبة في تفريقها عن الهجاء وعن الكوميديا...الخ، كل ذلك يمكن أن يفسّر، في حد ذاته، لماذا لم يتم حتى الآن تقديم تصنيف دقيق للمفارقة. كما أن ذلك يمكن أن يفسر عدم توفر تاريخ للمفارقة في الأدب الأوروبي، لا، بل عدم وجود خطوط رئيسية عامة لمثل هذا التاريخ. وحسب علمي، فإنه ليس هناك تاريخ كامل للمفارقة في أي أدب من الآداب الأوروبية الرئيسية. فتومسون (J.A.K. Thomson) في كتابه "المفارقة: مقدمة تاريخية" (Irony: An Historical Introduction) (١٩٢٧) يقصر بحثه على الأدب الكلاسيكي. وإيرل بيرني (Earle Birney) يغطي في مقالة له المفارقة الإنجليزية إلى ماقبل تشوسر تغطية تتسم بالإختصار والحذف المشوّه. وكتاب "تيرنز" <F>)

(The Element of Irony "عنصر المفارقة في الأدب الإنجليزي McD. C. turner) in English Literature) (١٩٢٦) يغفل تشوسر وشكسبير، ويتسم بالغرابة في جوانب أخرى.

في حالات المفارقة جميعها يمكننا تمييز ثلاثة عناصر رئيسية، يمكن تسميتها، ولو بشكل فضفاض، المتطلبات الشكلية للمفارقة، وهي متميزة عن المتطلبات الذاتية والجمالية التي سبق ذكرها، مع أنه بالإمكان، نظرياً، التفريق بين هذه المتطلبات، إلاّ أنها متداخلة ومعتمدة بعضها على بعض، إلى حدّ كبير.

فالمفارقة، في المقام **الأول** ظاهرة ذات طبقتين أو طابقين. في المستوى الأدنى هناك الموقف كما يبدو لضحية المفارقة (في حال وجود ضحية)، أو كما يعرضه بطريقة ماكرة مؤلف المفارقة (في حال وجود مثل هذا المؤلف). هذا البديل يستبق الجزء الثاني من الفصل الثالث حيث يجري تمييز بين المواقف ذات الضحايا التي يمكن أن نعبّر عنها بقولنا: "من المفارقة أن...."، وبين المفارقات التي يمكن الحديث عنها بقولنا: "إنه يقول ذلك على سبيل المفارقة". وفي المستوى الأعلى هناك الموقف كما يبدو للمراقب أو لمؤلف المفارقة. وليس من الضرورة أن يظهر المؤلف المستوى الأعلى. ما هو ضروري فقط هو أن يستحضره، أو أن يكون موجوداً في عقل المراقب، كما أنه ليس من الضروري أن يكون أكثر من تلميح بأن المؤلف لايرى الموقف تماماً كما يعرضه في المستوى الأدنى أو أنّ الضحية لايرى الموقف تماماً على حقيقته.

وفي المقام **الثاني**، هناك دائماً نوع من التعارض بين المستويين، يمكن أن يأخذ شكل التناقض، أو عدم التناسب، أو عدم الانسجام. مايقال يناقض مايُعنى مايعتقده الضحية يمكن أن يناقض مايعرفه المراقب غير أنه ليس من الأمور الغريبة أن يكون هنا تعارض آخر، وعادة مايكون هذا أكثر إثارة، بين عنصرين كلاهما في المستوى الأدنى. والمثال رقم ٣ هو حالة في هذا الصدد. المنكان الغريمان في "كانديد" كلاهما يدعي النصر. ومع ذلك فإنه لايزال هناك تعارض

بين المستويين الأدنى والأعلى، مع أنه يمكن أن يكون أقل وضوحاً، إذ أنّ النصر المدّعى على المستوى الأدنى لاينسجم مع الواقع المتمثل في أن كلاً من الجانبين دمرّ أحدهما الآخر، كما دمرّ الريف من حولهما على نحو واف. ومن المفيد، حسب اعتقادي، أن يتم تمييز "المفارقة البسيطة" حيث يكون التعارض بين المستويين، و"المفارقة المزدوجة" (المصطلح الذي يستخدمه إمبسون) حيث يكون هناك تعارض أكثر وضوحاً داخل المستوى الأدنى.

ثالثاً، هناك في المفارقة عنصر من السذاجة. إمّا أن يكون الضحية على درجة من الثقة تجعله غير واع لمجرد إمكانية وجود مستوى أعلى، أو رأي يبطل رأيه، أو أن يتظاهر مؤلف المفارقة بعدم وعيه به. هناك استثناء واحد لذلك في التهكم أو في المفارقة المكشوفة، فمؤلف المفارقة هنا لايتظاهر بأنه غير مدرك لمعناه الحقيقي، أما ضحيته فيدرك ذلك في الحال. وأكثر مايمكن أن يقال إن الضحية يقل عن المؤلف إدراكاً لهذا الوضع. ويظهر أنّ المفارقة الذاتية هي استثناء آخر إذ أنّ الضحية، وهو نفسه المراقب أو المؤلف، لايمكن أن يكون على وجه الدقة "ساذجاً"أو أن يتظاهر بذلك. غير أن المفارقة الذاتية تتضمن "انفصام الأنا"، وبالتالي القدرة على رؤية الذات وتقديمها كذات ساذجة.

المفارقة البسيطة تظهر إلى الوجود من خلال واحدة من طرق ثلاث. أن يعرض المؤلف أو يستحضر مستويين متعارضين، أحدهما صالح والآخر باطل في الوقت الذي يتظاهر بشكل خفيّ إلى حد ما، بعدم وعيه بوجود المستوى "الصالح"، إنّ إنساناً ذا حسّ بالمفارقة يرى في موقف ما، أو في تسلسل عرضي أو مجموعة متزامنة من الأحداث، تناقضاً من نوع ما، في الوقت الذي يرى فيه إنساناً آخر يجهل تماماً مثل هذا التناقض، إنسان ما يقيم في عقله، واعياً متعمداً، تعارضاً بين موقف، أو حدث أو فكرة، وبين مايبطل كل واحد منها في الوقت الذي يعي فيه وجود أناس لايمكن أن يطرأ على بالهم مثل هذه المواجهة. وقد تكون قصة

هاوسمان "الإله الأعمى" لحظة تصورها مثالاً على ذلك. المفارقة المزدوجة أكثر تعقيداً، لما فيها من تعارض مزدوج، وأحياناً من لا وعي مزدوج.

إذا كان من الممكن اعتبار الفقرات السابقة تعريفاً للمفارقة، فإنّ كفايتها كتعريف يمكن أن تختبر جزئياً بقدرتها على تمييز المفارقة من الظواهر الأخرى التي تشترك معها بشيء ما: الإستعارة، الرمز، الأسطورة والقصة الرمزية، الكذب والنفاق، الخداع والأوهام. هناك تعريف مألوف للمفارقة اللفظية، أن تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر. وقصور مثل هذا التعريف واضح تماماً، إذ أنه لايتجاوز الدلالة اللغوية التاريخية لمصطلح "القصة الرمزية" (Allegoria).

ويمكن استخدام مجموعة من الإنحرافات عن الفكرة الرئيسية لتمييز المفارقة عن هذه الظواهر الأخرى. إذا قلت "الآنسة سميث فراشة"، فإن قولي هذا يمكن تفسيره بعدة طرق. قد أعتقد أنها فعلاً حشرة حرشفية الأجنحة، وفي هذه الحالة أكون بالتأكيد مجنوناً أو مصاباً بالهلوسة. فأنا إذن لاأستعمل المفارقة هنا لأنني، بكل بساطة، لاأتظاهر بجهلي. إنّ وضعي في موقف يتسم بالمفارقة في قولي: "إن الآنسة سميث فراشة" يعتمد على ظروف أخرى. فلو كنت من علماء الحشرات الحرشفية البارزين، أو لو هزئت أو رفضت، بازدراء يبعث على الإشفاق، الإيحاء بأن الآنسة سيمث هي الآنسة سميث وحسب لبدوت عندها في رأيي، في موقف يتسم بالمفارقة، لأن المراقب سيشعر أنني اقترفت خطأ كان من الواجب ألا أقترفه، أو أنني أوقعت نفسي متعمداً في الخطأ. ومن جهة أخرى، لو أن الانطباع المسيطر على المراقب هو أنني ، لحظة القول، لم أكن شخصاً حراً مسؤولاً، لما بدوت، حسب اعتقادي، ضحية للمفارقة. وعلى هذا فإنّ "اللاوعي المطمئن" حينما يطبق على ضحية المفارقة، يتضمن نوعاً من الحكم الأخلاقي.

عندما أقول: "إن الآنسة سميث فراشة" يمكن أن أعني أنني أعتبرها مخلوقة ميّالة إلى اللهو، وغير متزنة، وفي هذه الحالة فإن قولي يصبح مجازياً، ولايتسم بالمفارقة حيث أن المعنى الحقيقي الذي أقصده يوازي المعنى الظاهر فلا يعارضه

أو ينقضه. وحتى يتصف القول أعلاه بالمفارقة لابد أن يكون المعنى الحقيقي أن الآنسة سميث ليست بالتأكيد فراشة بل هي شيء آخر أقرب إلى إصبع النقانق. سأكون في موقف يتسم بالمفارقة إذا أكّدت بثقة بجانبها الصواب تماماً أنها فراشة باللغة المجازية. ومايقال هنا عن الإستعارة يمكن أن يطّبق أيضاً على الرمز والأسطورة والقصة الرمزية.

إنّ عناصر الازدواجية مهما بدت مختلفة، ليست بالتأكيد في موقف تعارضي كما هو الحال في المفارقة. وهناك مؤلفات تنطبق عليها صفتا المفارقة والقصة الرمزية. "رحلات جوليفر"، مثلاً، هي قصة رمزية، لأن ليليوت ولابوتا يقابلان انجلترا، الغانية العظيمة. وهي كذلك مفارقة لادعاء سويفت أن كتابه هذا قصة حقيقية لجوليفر، جراح السفينة، وبهذا يكون قد ادّعى بأن عمله هذا لايحمل معنى خفياً.

قد اعتقد أن الآنسة سميث تشبه إصبعَ النقانق، ومع ذلك أؤكد لك أنها فراشة لمجرد رغبتي في التمتع برؤيتك مرتبكاً وأنت تتعامل مع تصويري الخاطئ لها. في هذه الحالة أنا أخدعك، ولكن لاينبغي أن أسمي ذلك كذباً لأن الخداع مؤقت، وهدفه التسلية، ولاينبغي أن أسمي ذلك مفارقة لأنني لاأحاول أن أحط من قدرك، فأنت لم تسع إلى حكم فكري أو أخلاقي بأن جعلت من نفسك شخصية لاتخدع، أو حكماً على شخصية المرأة. على الرغم من ذلك فالخداع هو أقرب هذه الظواهر إلى المفارقة، وقد يكون ما يميزها هو أن الخداع يرتد على نفسه، في حين أن المفارقة تلفت الانتباه إلى إمكانية تعرض الضحية للهجوم أو النقد، ولو كنت بكل بساطة أكذب لكنت وضعت نفسي رهينة الكذبة أو الحقيقة، ولاضطررت إمّا إلى الاستمرار في الكذب أو إلى التراجع، وبالتالي التعرض للإرتباك. فلا المخادع ولا كاتب المفارقة ملتزم التزاماً قوياً بتصويره الخاطئ فكما أن اللاوعي المطمئن لضحية المفارقة يتضمن وجود شخص حر ومسؤول، كذلك فإنّ ادعاء كاتب المفارقة يتضمن الحرّية ولامسؤولية الفنان المسؤولة.

إذا تصرفت نحو الآنسة سميث بشكل يدل على استحسان كونها تشبه الفراشة، في الوقت الذي أعتقد فيه أنها تشبه إصبع نقانق أكون أخدعها بهدف التمتع برؤيتها تحاول عبثاً تبني دور بعيد عنها إلى حد ما. وأجعلها موضع مفارقتي لو اعتقدت أنها مغرورة إلى درجة تجعلها تتصور نفسها شبيهة بالفراشة. وأكون منافقاً وهذا من قبيل الكذب لو جعلني تصرفي هذا رهينة المستقبل بشكل يجبرني على الاستمرار في النفاق، إمّا إلى مالانهاية، أو حتى اللحظة التي أجبر فيها على التوقف.

ماقلته هنا حول المتطلبات الرئيسة للمفارقة يحتاج إلى مزيد من البحث، وبخاصة فيما يتعلق بازدواجية المفارقة، وعنصر السذاجة والضحية.

٢- ازدواجية المفارقة

المفارقة البسيطة أكثر شيوعاً من غيرها من أنواع المفارقة. حيث يكون هناك مايظهر أنه قول حقيقي، أو سؤال جاد، أو افتراض سليم، أو توقع مشروع، يقوم المعنى الحقيقي لمستخدم المفارقة بتصحيحها، أو دحضها أو إحباطها، وذلك عن طريق كشف الحالة الحقيقية للأمور، أو عمّا يحدث فعلياً. وفي المثال الذي ابتدعه جونسون للمفارقة اللفظية في قاموسه "كان بولينبروك رجلاً تقياً" يقوم هذا الجزم بحقيقةمابمواجهه معرفتنا السابقة بعدم تقوى "بولينبروك" وبالتالي يتم تصحيحه. ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن التبخيس" (under statement) الواردفي مثال إزرا باوند وعن المفارقة المسرحية في "مكبث" والمدح المتستر باللوم لسويفت ومعظم الأمثلة الأخرى. في كتاب "ميوسل" "رجل بلا صفات" (Man without Qualities). نقرأ، في ضوء معرفتنا بالتاريخ الأوروبي اللاحق، عن اللجان التي أنشئت في فيينا سنة ١٩١٣ لتنظيم الاحتفال بمناسبة الذكرى السبعين للإمبراطور فرانسيس جوزيف (١٨٤٨-١٩١٦)، "امبراطورنا للسلام". وكان من المفروض أن تكون سنة ١٩١٨ كاملة "سنة احتفال" ليس على أساس المكانة العالية التي كان يحظى بها الإمبراطور بشكل طبيعي، ولكن على الغالب لأن السبعين

عاماً لم تكن لتنتهي قبل شهر كانون الأول من ذلك العام، وكان من المعتقد أنه من المرغوب فيه استباق الإحتفالات والتعتيم عليها، تلك الإحتفالات التي كان يعدّها حديثو السلطة الألمان بمناسبة انقضاء ثلاثين عاماً فقط (في تموز ١٩١٨) على حكم القيصر ويلهلم.

المفارقات البسيطة تقوم دائماً، وبشكل مفضوح، بدور التصحيح. فأحد طرفي ازدواجية المفارقة يُرى، بطريقة مباشرة نوعاً ما، على أنه يناقض بطريقة فعّالة، أو يبطل أو يكشف، أو على الأقل، يعدّل في معنى الطرف الآخر. وفي ضوء وعي أكبر أو معرفة سابقة أو لاحقة (يقدمها كاتب المفارقة أحياناً) يظهر أن حقيقة ما، مفترضة أو مؤكدة، غير صحيحة، أو أن فكرة ما أو اعتقاداً ما غير قابل للإثبات، أو أنّ توقعاً ليس له مبرر، أو أنّ ثقة ما تكون في غير موضعها. إنّ التعامل مع شيء ما بشكل يتسم بالمفارقة (من هذا القبيل) يعني وضعه، من دون تعليق، في سياق ما، مهما كان هذا السياق، يؤدي إلى إبطاله أو تصحيحه. لكي ترى في شيء ما مفارقة عليك أن تراه من خلال هذا السياق. إنّ جزئية هنري جيمس عن التاريخ الأدبي "كانت فترة زمنية توسّل فيها الكتّاب إلى البحر الأزرق العميق أن يكر" تنطوي على مفارقة لأنه من خلال "التوسل" يثير الصورة المناقضة لعدم إكتراث البحر. من المفارقة كذلك أن آخر أباطرة الرومان في الغرب كان يدعى "رومولس أو جستولوس" (Romulus Augustulus) لأنه أصبح في نهاية المطاف مختلفاً عن اللذين كان اسماه يذكران بهما واللذين سمي باسميهما بكل ثقة وطموح، أول رومولس واوجستس أول امبراطور.

وهناك نمط مثير من المفارقة البسيطة، ويتمثّل في وجود ازدواجيتين، حيث تبطل الازدواجية الثانية الطرف المبطل في الازدواجية الأولى، ومقالة "هوفمانستال" (Hofmannsthal) عن "مفارقة الأشياء" (the Irony of Things) تعرض حالات من هذا النوع، على شكل قياس تسلسلي طويل، إذا جاز لنا القول، "الواقع" الذي يجعل من "مظهر" ما مفارقة يتحول إلى مفارقة من قبل واقع أعلى:

البطل الجريء المنتصب القامة يتحول إلى مفارقة من قبل جندي حذر من سلاح الهندسة يعيش بعده، الكتيبة المنظمة تجعل من الجندي العاجز نسبياً موضع مفارقة، والجماهير غير المنظمة تجعل بدورها الكتيبة موضه مفارقة، وهذه الجماهير تصبح في موضع مفارقة بالنسبة إلى الروح القومية أو إلى القدرة الكلية، المؤقتة لقلة من الأفراد الذين وضعوا أيديهم بطريقة ما على زمام الأمور، وهؤلاء يوصفون في موضع مفارقة من قبل واقع لايستطيعون السيطرة عليه كنقص الفحم مثلاً، وهكذا..

هناك مفارقة أقل شيوعاً هي المفارقة المزدوجة، حيث السمة الغالبة فيها وجود تعارض على المستوى الأدنى. ويبدو أم كتّاب المفارقة الفرنسيين مولعون بشكل من المفارقة تتكون من وجهتي نظر على درجة واحدة من البطلان، وتقوم كل وجهة فيها بإلغاء الوجهة الأخرى. ولقد أشرت سابقاً إلى مقطع من "كانديد" "عندما انتهى كل شيء، وكان الملكان الغريمان يحتفلان بانتصارهما، على أنغام ترانيم النصر، كل في معسكره.." وهناك أيضاً الأفتتاحية المشهورة للفصل الرابع من الكتاب الخامس من كتاب جزيرة البطاريق (L'ile de Pingouins): كان للبطاريق أول جيش في العالم. وكذلك لخنازير البحر.

وفي **"قاموس الأفكار المقبولة"** لفلوبر هناك مايلي:

أجنبي: ولع بكل ماهو أجنبي، ويعتبر هذا دليلاً على الروح اللبرالية.

أجنبي: ذم كل ماهو غير فرنسي، ويعتبر هذا دليلاً على الوطنية.

وفي كل من هذه الحالات يوجهنا التناقض والتدمير المتبادل نحو المعنى الحقيقي للكاتب، كما يقوم هذا النوع من المفارقة المزدوجة أيضاً بدور تصحيحي.

وهناك نوع ثانٍ من المفارقة المزدوجة عندما يكون هناك ضحية واحدة، ينطبق عليها حدا المفارقة المتناقضان. أمين المكتبة، يمسك كتاباً بيده، ارتفعت قيمته، لتعرضه للتلف، أو عكس ذلك، وهناك مثل أقل سخفاً في المسرحيات

البطولية حيث يتطلب الشرف، بشكل متزمت، من البطل أن يقوم بعمل يرفضه الحب قطعياً وكلاهما، كما يشعر البطل، أمران يجب أن يطاعا. وربما أخذنا مثلاً "القلعة" لكافكا. هنا يصوّر البطل على أنه منهمك في سلسلة من الأحداث التي تبدو عبثية بشكل يثير الانزعاج (مع أن المرء لايمكن أن يكون متأكداً من عبثيتها). تلك الأفعال التي تحركها بشكل عرضي (مع أنه من الممكن أن تكون بشكل غير عرضي) سلطة لايمكن الوصول إليها يقف على رأسها شخصية، لاتوجد أسباب كافية لإثبات أو نفي وجودها.

إنّ المفارقات من هذا النوع التي تأخذ شكل التناقض الظاهري، أو المعضلات أو مانسميه بالمواقف المستحيلة، يمكن أن تعمل بوضوح تام. كمفارقات تصحيحية لو كانت في الأساس قائمة ببساطة على أن الضحية كان على ثقة بعدم وقوعه في معضلة، أو لو كان يعتقد خطأ أنه واقع في معضلة، وتختلف الحال بشكل ما، عندما يشعر مستخدم المفارقة أو المراقب نفسه المدرك لها، أن التناقض الظاهري أو المعضلة حقيقية، قد يشعر مستخدم المفارقة، بشكل لايقلّ عن الضحية، أن الحب والشرف أمران مطلقان، ومن الآراء الشائعة عن "دون كيخوتة" (Don Quixote) أن "سيرفانتس" (Cervantes) يستخدم واقعية "سانشوبانزا" لإظهار المفارقة في مثالية "دون كيخوتة"، وفي الوقت نفسه يستخدم مثالية الأخير لإظهار المفارقة في واقعية الأول، إن السلوكين، الواقعي والمثالي، كلاهما سليم وخطأ في الوقت نفسه، فلولا "دون كيخوتة" لما بدا "سانشوبانزا" فظاً ولاعاقلاً إلى هذه الدرجة، ولولا "سانشوبانزا" لما بدا "دون كيخوتة" نبيلاً وغبياً إلى هذا الحد.

إنّ المفارقات من هذا النوع لاتعمل كمصوّبات بسيطة، ولاتجدها في الهجاء أو الملهاة أو في أي موضع يكون من المرغوب فيه، ببساطة، تصويب سخافات الفكر، أو السلوك. إنّ المفارقة التصويبية البسيطة تكون فعّالة عندما ننتقل من فهم عدم الانسجام التفارقي إلى التعرف المباشر، إلى حدّ ما، على بطلان الرأي الذي يتظاهر به كاتب المفارقة، ويتمسك به الضحية بثقة. يتولد التوتر النفسي ولكن يتم

التنفيس عنه بسرعة. أما في هذا النوع الآخر فإنّ التوتر النفسي الذي يولده التناقض التفارقي لايتم التنفيس عنه كلياً بواسطة عنصر التسوية، لأن صاحب المفارقة، أو المراقب المدرك لها، يبقى إلى حد ما، متورطاً فيها.

ويخبرنا "هاكون شيفالبير" (Haakon Chevalier) في كتابه "المزاج التفارقي (Ironic Temper) أن السمة الأساسية لكل مفارقة هو التباين بين واقع ماوبين مظهر، ومن المحتمل أن نكون على استعداد لقبول هذا إذا كنا نفكر بأمور كدفاع سويفت الظاهري عن المسيحية الأسمية الذي هو في الواقع هجوم عليها، أو كاعتقاد الملك لير بأن "كورديليا" أقلّ بناته حباً له، بينما هي في الواقع أكثرهن حباً، ولكن ينبغي القول أن هناك حالات من المفارقة يبقى فيها المرء في شك فيما هو واقع وماهو مظهر، كما في قصة وكيل يهوذا (Le procurateur de Judee) للكاتب "أناتول فرانسي، (Anatole France) الذي يناقشه "شيفالبير" نفسه، دون أن يفضي به ذلك إلى تعديل رأيه.

في هذه القصة نرى "بونتياس بيليت" (Pontius Pilate) الذي يعيش متقاعداً، يجلس مع صديق له يتحدث عن الأيام الغابرة، يتذكر الصديق صلب شاب جليلي صانع معجزات قبل عشرين عاماً، وهذا هو المسيح الناصري. بيليت الذي ادعى سابقاً أن ذاكرته لم تضعفها السنون بأي حال من الأحوال، يعود بذاكرته إلى الوراء ويتساءل عبثاً "المسيح؟.. المسيح الناصري؟ لاأذكر. "الأمر الذي يجعل من هذا مفارقة مثيرة هو أن بيليت ينسى تماماً الاسم الوحيد الذي جعل منه نفسه اسماً لاينسى. وينسى بالضبط الحدث التاريخي الوحيد الذي ضمن له مكانة في التاريخ، هذا إذا أسقطنا ماكان له من أهمية في الفن الروائي.

■■

موضوع الوعي في أدب توماس مانّ

ج.ب. ستيرن (*)

■ ترجمة: عيسى سمعان ■

-١-

تتمثل نقطة انطلاقنا في الجناح المحافظ للأدب التخييلي الألماني حوالي منعطف القرن. فرواية تيودور فونتانه الأخيرة "Der Stechlin" نشرت عام ١٨٩٩، بعد سنة من وفاة مؤلفها عن عمر ٧٩عاماً. أما "آل بودينبروك: انحطاط عائلة"(*) لتوماس مان، وهي من روائع شاب يناهز الـ٢٦. فقد ظهرت عقب ذلك بسنتين، في تشرين الأول، ١٩٠١. وكلتاهما روايتان تتسمان بالرويّة والتمهل، عن مجتمع راق، وتمثلان تقريظاً رقيقاً لإسلوب من الحياة تتعرضان بالوصف لانحطاطه، وكلتاهما سبكتا في قالب نظرت إليه الطليعة الأدبية يومئذ على أن متقادم العهد.

فآل ستيتسلين لدى فونتانه هم Krautjunker، من طبقة الملاّك البروسيين الذين أعوزهم المال، قلعتهم الآيلة للسقوط تنتصب على إحدى البحيرات وفي قرية يحملون هم اسمها، تتخالط فيها طبقة العسكر وكذلك طبقة كبار الموظفين. وفي المركز من لوحة (تابلوه) فونتانه يثوى ماجورد ويسلاف فون شتيتشلين العجوز، ومن حواليه يحتشد خدمه وعائلته، والتي تضم ابنه ووريثه، فولد يمار، وأخته، دومينا أدلهيد، الشماسة في أحد الاجتماعات السرية اللوثرية، إضافة إلى معلم محافظ في مدرسة القرية وقس شاب تقدمي على نحو لايخلو من الريب، بينما يشكل الباريبون الأثرياء والكوزموبوليتانيون في سكنهم الأنيق في برلين لحنا مصاحبا لـ "الألحان الأنموذج" المشوبة بغرابة خفيفة والتي يمثلها الستيشلين الريفي.

وتنطوي الحبكة، في وضعها الحالي، على انهزام السياسة الأبوية لبروسيا القديمة أمام المرشح الديمقراطي الاجتماهي "ذى المبادئ"، وزواج فولديمار من الأخت الأقل تطلبا والفاتنة كما أختها في عائلة باربي. وخلال معظم مسيرته الروائية كان فونتانه لايشذ عن المبادئ الشكلية للواقعية الأوروبية في وضعه الحدث، والحبكة والشخصيات كما يرسمها، في المركز من رواياته وقصصه، مفسحا للجو السائد في العمل أن ينبثق من الحدث، دون أن يعير اهتماماً للأفكار إلا بقدر ما تخدم وصف الشخصية. كما يبين عمله الأخير أيضاً عن تلك المهارات الرفيعة للرواية التي تستخدم الحديث الدارج والمقبولة اجتماعياً -الرواية الدنيوية -والتي كان هو أو ممارس جاد لها في الأدب الألماني. ومع ذلك فإن الحبكة في "Der Stechlin" لها مايبررها. ذلك لأن المنحى السائد في الرواية هو جوّها، الإنحدار الرقيق لدوبسلاف ستيشلين العجوز نحو الموت. وعلى الرغم من وجود بضعة إلماعات تفيد إلى أن هذا الإنحدار هو جزء من صورة تاريخية أوسع نطاقاً فإنها لاتكاد ترقى إلى أكثر من تلميحات، وتأملات عرضية تبقى دون كشف. والقرن القديم يتجه نحو الأفول، بيد أن الروائي الواقعي يستغرقه الإهتمام الشديد بالحاضر وجذوره في الماضي بشكل لا يتيح له أن يكون متنبئاً بالسواد القادم.

أما مجال توماس مان الشاب فهو أوسع نطاقاً وأكثر طموحاً بكثير، ووسيلته السردية على قدر أكبر بكثير من التفنن. فآل بودينبروك هم تجار وشاحنو حبوب ألمان شماليون (لوبيك) تستغرقهم الحياة العامة في مدينتهم بشكل كامل، كونهم أعضاء في مجلس الشيوخ وقناصل فخريين. كما أن البعد السوسيو-تاريخي للحبكة التي تغطي السنوات من ١٨٣٥ حتى ١٨٧٧ أكثر وضوحاً نوعا ما مما لدى فونتين. ويتم تقفي التراجع في ثروات شركة/ العائلة على مدى ثلاثة أجيال ونصف، ويرجع سببه الجزئي والقريب -كما أعطي لنا- إلى عجز آل بود ينبروك عن التكيف مع التغيرات من الميركانتيلية إلى الرأسمالية والتي تحدث من حواليهم. وجنباً إلى جنب مع تراجعهم الاقتصادي نلغى الفقد التدريجي لقدرة التحمل الجسدية والطبيعة الأخلاقية، لينتهي ذلك بوفاة آخر مدير في شركة العائلة، توماس بودينبروك، في ريعان شبابه، وتصفية الشركة لاحقاً. ويكتمل التراجع في الحياة القصيرة المؤسية الناشئة قبل الأوان لابن توماس، هانو، الذي يموت بالتهاب

التيفوئيد عن عمر الخامسة عشرة. هذا وإن غنى وتعقيد المادة الاجتماعية والسيكولوجية التي قدّ منها العمل ذو المجلدين، والوثوق الذي تم به ضفر خيوط السرد، والتئام المقارنات في الجو المسيطر، وتداخل الحدث والأفكار -كل ذلك لانقع على مايضاهيه من الأدب التخييلي الألماني، وعندما قال فرانز فيرفيل لتوماس مان وهو على فراش الموت، بعد ذلك بما يربو على أكثر من أربعين عاماً، بأنه قد فرغ لتوه من قراءته الثانية لـ "آل بود ينبروك" وأنه لايزال يعتبرها "رائعته الخالدة" أعرب مان نفسه عن موافقته المرتبكة وأضاف: "من المحتمل جداً أن تكون حالها كحال Der Freischiitz التي أتبعها (فيبر) بشتى أنواع الموسيقى، بل إن بعضها أفضل وأجمل -ومع ذلك فقد بقيت، دون غيرها، حية في أذهان الجماهير".

في أذهان الجماهير؟ إن ملاحظة توماس مان المدونة في دفتر يومياته في كاليفورنيا عام ١٩٤٤ تعيد إلى الأذهان الشعبية الواسعة التي أصابها عمله الأول، والتي لم يصب مثلها أي من كتبه اللاحقة قط. لكن في ذلك صدى أيضاً لتلك المماحكات الأولى بكافة- بعضها لايعدم السهام السياسية المرمى- والتي دافع فيها عن عمله ضد تهم "الإنحطاط الحداثي" والتشاؤمية. وهو لايكف قط عن التماهي مع روح الارستقراطي النبيل الهانسي Burgertum، لكن تقليديته، وهي تشابه إلى حد ما تقليدية ت.س. إليوت، تشكل جزءا من استراتيجيته الأدبية. وفي إعرابه بالذات عن تقديره للماضي نراه يفصح عن إدراكه النوستالجي (خاص بالحنين إلى الماضي) للمسافة التي تباعد بينه وبين قيمه ومعتقداته وآدابه السلوكية ومحرماته. والماضي، بالنسبة إليه، لايتوافر في استمراريته في الحاضر، ولا كموروث حي، بل بمثابة الشيء الذي أعيد بناؤه والخاص بفنه المتجرد والساخر.

وإذا كان هناك أية أنفس قوية esprits forts بين كتّاب أوائل القرن العشرين فإن توماس مان ليس واحداً منها. ففي حياته المديدة كاملة يشعر بالحاجة العظمى للطمأنينة، والحاجة لتدعيم عمله الأدبي المعقد الذي أخذه على عاتقه وذلك بالإشارة إلى جذوره -وفي الحق جذور مان ذاته- في القرن التاسع عشر. وقد أشاد في عدة مقالات إشادة كبيرة بفونتين، وفي عديد المناسبات شدد على مايدين به لفلوبير وزولا، وبول بورجيه، وتولستوى وغوته. ويعد "الصرح الملحمي" و "الجلد

الإبداعي الهائل "لـ" الحرب والسلام "مثالا ساطعا" أحلم أنا بمحاكاته بشكل أو بآخر". كما أنه يتقفى استخدامه لتقنية الفكرة المسيطرة المتكررة leitmatif، في "آل بود ينبروك" وخلال كامل أعماله اللاحقة، إلى "تتبع تولستوي ثانية المتسم بالبساطة والدلالة للعلاقات السردية" هذا وإن حجم إنجاز تولستوي بالذات يمنحه -وهو الشاب الذي لم يسجل في رصيده إلا بضع قصص ومقالات أدبية- الحرية والجسارة اللتين يحتاجهما في مشروعه: والذي هو ملحمي من حيث الحجم برغم أنه ليس كذلك قط في الطريقة. ذلك لأنه بينا تتكئ طريقة تولستوي الملحمية على الثقة الإبداعية بأن سرداً للناس وأفعالهم والمجرد من اللامباشرة الساخرة والوعي الذاتي الإسلوبي سيفصح عن حكايته (السرد) الدالة الخاصة به، فإننا لانقع على وثوق مستديم بهذا النوع "الساذج" في عمل مان الأكثر تمييزاً له. وعلاقته مع فونتين الذي يفوقه بساطة مشابهة لذلك إلى حد ما، ومرة ثانية فإن التمييز الشيلرى (نسبة إلى شيلر) بين الشاعر الساذج (نسبيا) و "العاطفي" (=الواعي ذاته بصورة تأملية) تشي بالفارق الهام. وترجع صدى السخرية اللطيفة السمحة في تصوير فونتين للشخصيات في المشاهد الأولى لـ "آل بود ينبروك"، ولا سيما في تصوير مان لبعض "الشخصيات الأصل" في المواقع الكامنة. لكن بينا تغذ القصة سيرها في القرن القديم، بدءاً من يوهان الأكبر سنا إلى جين ومن ثم إلى توماس، والذي تصل الشركة في ظل إدارته إلى أوج ازدهارها ثم تشهد تراجعاً سريعاً، فإن السخرية تغدو لاذعة بصورة أكبر وأقل تسامحاً- إلى أن تشمل أخيراً ليس الشخصيات المفردة ونقاط ضعفها المحببة فقط، بل كامل العالم الذي كانت حيواتهم ذات يوم تجد فيه ملاذها الأمين، بكل لياقاته التجارية والاجتماعية والعاطفية.

هذا وإن العالم المحسوس الذي يسكنه آل بودينبروك هو، بكل المعايير الواقعية، واقعي بما فيه الكفاية. في مطلع الرواية نرى السيدة القنصل بودينبروك تجلس "مع حماتها على كنبة مستقيمة بيضاء مصقولة وعليها أرائك صفراء ورأس أسد مطلي، وهي تتفحص ابنتها في التعليم الديني. و"أعتقد..." ، تبدأ طوني بتلاوتها، وهي تطوف بنظرها في "عرفة المشهد الطبيعي" في الطبقة الأولى من منزل آل بودينبروك العتيق المنتشر على غير نظام في منطقة منغستراس، بتطريزاته القماشية المطلية الضخمة والتي علقت بشكل لاتلتصق معه بالجدران،

"أعتقد أن الله خلقني، جنبا إلى جنب مع المخلوقات الحية بكافة... والألبسة والأحذية، والمأكل والمشرب، والموقد والبيت، والزوجة والولد، والحقول والماشية... "كل هذا، بما فيه انفجار يوهان بود ينبروك العجوز بالضحك وهو يلقي بنكاته عن التعليم الديني، يمكن أن يشكل نثر فونتانه، فهو "عصر وجسد الزمان بالذات، وشكنه وضغوطاته".

ومع فونتانه يأخذنا هذا النثر ذو الملاءمة التامة جميعاً على طول الخط، إلى الطرف القصي للحالة البشرية بالذات كما يراها هو. فدوبسلاف فون ستيتشلين يحتضر. فالاطباء لم ينفعوه كثيراً، والمداواة بالأعشاب –المحظرة قانونياً– والتي أوصت بها عجوز القرية الشمطاء "ضد الإحتقان" لم تجد نفعاً كذلك. لكن دوبسلاف، وهو يجلس في كرسيه العميق بقرب النوافذ الفرنسية التي تطل على الشرفة والحديقة خلف البيت، ليس وحيداً. فمراسله في الوحدة العسكرية وخادمه الأمين، "der alte Engelke" معه، وكذلك معه فتاة صغيرة، أغنيس، حفيدة طبيبة أعشاب القرية وابنة، حسنا.. يذكر روائي الإحتشام والدة أغنيس في برلين لكنه لايثبت إطلاقاً هوية والدها. إن موت دوبسلاف هو عتيق الطراز. فالمشهد بريء تماماً من ذلك المنظر الكارثي الذي يعتبر التجربة الاجتماعية غير صادقة وغير قادرة على استيعاب الإنسان في تطرفه وليس أنجيلك (يدعوه توماس مان alte Silberputzerseele في مقالة له في عام ١٩٢٠) والفتاة فقط من يجلس مع دوبسلاف ساعة حاجته. فهو يشعر بالخوف والفزع، لكن ليس ذلك الـ Angst المشين الخالي من أي معنى وارتياح ممكن، وهو ليس "مشدودا"، كما في ملزمة، "داخل هوة العدم"، كما يسوق القول اللغط الوجودي. وحتى عندما يتركه أنجيلك لبرهة، فلا يزال يجد راحة في الحكمة المألوفة في الاستشهاد التقليدي "الحياة قصيرة لكن الساعة طويلة"، ولايزال ذهنه يسكن بين تلك اليقينيات التي صاغها مواطنه اللامع، إيمانويل كانت العجوز في كونيغربرغ، "القانون الأزلي يتحقق بذاته.. "، والتي هي بالنسبة لآل ستيتشلين في جميع الاحوال، قريبة من الارتياحات التي يوفرها الدين ذاته.

والروائي كذلك هو مع دوبسلاف حتى النهاية :يلمع بلطف إلى حضوره هو عند انبلاج الفجر (لابد أنها قاربت السابعة)، ويعلق باستحسان على الطفلة التي

تفعل كما يقترح أنجيلك (خرجت الفتاة بهدوء من خلال باب الشرفة..) متوقعاً بصوته هو (كانت زهرات نبتة اللبن الثلجية هي الأفضل.."‎) كلمات أنجيلك الأخيرة عن زهرات نبتة اللبن الثلجية التي أحضرتها أغنيس من الحديقة (... ولسوف تكون على الأرجح الأفضل)، ومتحاشياً أي عاطفية وذلك عن طريق تشذيب جمله إلى أقصى إيجاز ممكن. دون ريب، إنه مشهد موت وكآبة لكنه مطوق بالكامل بسحر الواقعي الاجتماعي الذي لايضاهي:

انصرف إنجيلك ولبث دوبسلاف وحيداً كرة أخرى. أحس بدنو النهاية.

"الذات ليس بشيء -يجب أن يتمسك المرء بذلك. القانون الأزلي يتحقق بذاته، هذا كل شيء، وحري بنا أن لانصاب بالهلع من جراء هذا التحقق، حتى ولو كان اسمه الموت. إن الخضوع للقانون بهدوء وتسليم هو مايصنع الإنسان الأخلاقي ويرفعه".

فكر بهذا لبرهة وسرّ لأنه تغلب على كل ماهنالك من خوف. لكن إذ ذاك عاودته نوبات الخوف وتنهد: "الحياة قصيرة، لكن الساعة طويلة".

كانت ليلة مرعبة. لبث الجميع مستيقظين. اندفع أنجيلك هنا وهناك، وجلست أغنيس في فراشها وحملقت من خلال الباب الموارب إلى داخل غرفة المريض. ولم يعاود البيت هدوءه إلا مع انبلاج الفجر، فالمريض كان ينود من النعاس وغفت أغنيس كذلك.

لابد أنها قاربت السابعة -فالشجرات في المنتزه وراء الحديقة الأمامية كانت مغمورة من قبل بضياء الشمس الساطعة -عندما جاء أنجيلك إلى الطفلة وأيقظها. "انهضي ياأغنيس".

"هل توفي؟"

"لا، إنه نائم لبعض الوقت. ولست أعتقد أن صدره لايزال تعبا". "أنا جد خائفة".

"لالزوم لذلك. ولعله سينام إلى أن يتحسن... والآن انهضي وضعي منديلاً على رأسك. فلا تزال هناك برودة في الخارج. وبعد ذلك ادخلي الحديقة واقطفي له بعض نبات الزعفران إن وجدت، أو أي شئ كان.

انصرفت الفتاة بهدوء من خلال الشرفة الصغيرة (البلكون) إلى الشرفة المسقوفة (الفيراندا)، ثم صوب مشتل الأزهار بحثاً عن بعض الزهرات. عثرت على بضع منها، وكانت زهرات نبات اللبن الثلجية فضلاها. ثم، والزهرات في يدها، تمشت قليلاً في المكان، وهي تراقب الشمس المشرقة في الأفق. شعرت بالبرودة. في الآن ذاته كانت تستشعر شعوراً بالحياة. ثم قفلت عائدة إلى داخل الغرفة وصوب الكرسي الذي كان يجلس دوبسلاف عليه. وقف أنجيلك مكتوف اليدين قرب سيده.

قدمت الطفلة ووضعت الأزهار في حضن العجوز.

"إنها أول الزهرات" قال أنجيلك، "ولربما ستكون الأفضل بينها".

ليس سنتان أو ثلاث بل حقبة وقفر يشكلان الفترة الممتدة بين وفاة دوبسلاف فون ستيتشلين والقبض على توماس بود ينبروك وهو في طريقه إلى البيت عائداً من زيارته الكارثية إلى طبيب الأسنان:

وانصرف بهدوء عبر الشوارع، يرد التحيات التي كانت تلقى عليه بصورة آلية، بنظرة مستغرقة وغير واثقة كما لو كان يتأمل فيما أحسه فعلاً.

وصل إلى فيشر غروب وشرع يسير نزولاً على الرصيف اليساري. ولم يخط أكثر من عشرين خطوة حتى داهمه شعور بالغثيان. لابد أن أدلف إلى تلك الحانة هناك وأحتسي كأسا من البراندي، كان تفكيره، ثم وضع قدمه في المدخل. وعندما كاد أن يصل إلى وسطه، حدث له التالي. لقد كان بالضبط كما لو أن دماغه قد أمسكته وطوحت به قوة لاتقاوم بسرعة متزايدة، متزايدة بشكل مرعب، في شكل دوائر كبرى ثم صغرى متحدة المركز، لينقذف أخيراً بقوة هائلة، وحشية لاتعرف الرحمة على مركز الدوائر، الذي كان بصلابة الصخر... دار على عقبيه نصف دورة وسقط على وجهه، ويداه ممدودتان، على الحجارة المبللة في المدخل.

وحيث إن الشارع كان يقع على منحدر شديد فإن جسده كان أخفض بكثير من قدميه. كان سقط على وجهه، وسرعان ماتشكلت أسفله بركة من الدماء.تدحرجت قبعته مسافة قصيرة أسفل الطريق العام. تلطخ معطفه الفرائي بالطين والوحل. ورقدت يداه، في قفازي جلد الماعز الأبيضين، في بركة الوحل.

رقد، إذن، ولبث راقداً هناك، إلى أن قدم بعض المارة وقلبوا جسده.

في مجهوليته، وفقره، ووحدته يشكل هذا موتاً بالطريقة الحديثة. ووصفه لاشخصي بقدر مايسع المؤلف أن يجعله كذلك. فهو يدلف إلى داخل عقل الرجل المحتضر كما لو أن الأمر كمن يدلف إلى داخل آلية ساعة توقفت بسبب عطل. ليس هناك إيمان راسخ يشيل توماس ساعة حاجته، ولاحتى ذات متميزة: فما هو موضوع وصف ليس الوعي الفردي، ليس مخاوف وغم هذا الرجل بعينه، بل أشكال مجردة وردود أفعال ميكانيكية. يسجل نثر الراوي تاريخ حالة: مكان مراقبته واختياره للمفردات محكومان بتجرد وفضول "علميين". هناك وقفة مدروسة في السرد عند الكلمات "... هذا ماحدث له. كان بالضبط كما لو...". وعلى المنوال نفسه تقريباً، يفتتح وصف تفصيلي وطويل، بعد خمسة فصول، لمرض ابن توماس بود ينبروك الأخير، هانو، بالجملة، "الآن، فإن التهابا من حمى تيفية يتواصل بالطريقة التالية. وفي كلا المثالين -في مرض هانوكما في انهيار توماس وسقوطه- فإن الوقفة الشكلية المتحذلقة تفيد في المزج بين المنظر القريب لمشخص المرض وبين المنظر البعيد للمخبر اللاشخصي. وليس هناك من إشارة إلى التقمص العاطفي في السرد، والماعة إلى الأسف، إلا مرة واحدة، وتكاد تكون غير مقصودة، في التكرار الوجيز" رقد، إذن (توماس) ولبث راقداً هناك...." أما بالنسبة للباقي فإن الإحساس الذي يكمن في موقف الراوي "العلمي" هو إحساس بالعيف والكره. ففي الفصول الأولى، نرى أن عناية السناتور السقيمة بمظهره قد تأسست على أنها المناورة اليائسة لإرادته المضمحلة في لجم التراجع. والآن، فإن التفاصيل المادية للمشهد -القبعة والمعطف الفرائي، القفازان البيضاوان الملطخان- تم جمعها جميعا للهزء من ذلك المجهود وللتنويه بالإهانة المطلقة من جراء سقوط توماس بود ينبروك وموته في النهاية.

إن وصف هذا الموت الحديث "دقيق": ليس بفضل الآراء الشخصية الطبيعية المظهر المستخدمة أو لأنه ينقل إلينا ما قد يراه المشاهد المحايد في مكان الحادث، فحسب لكن، قبل كل شيء، لأنه يشكل الاكتمال الأوجي (الذروى) لوجهي الحبكة كليهما- تمام حوادثها وأفكارها سواء بسواء. ومثل هذا التفريق بين الحادثات والأفكار (وبالتالي تمامهما) لن يكون ذا مغزى فيما يتعلق بفن فونتانه-

ليس بسبب أن رواياته تعوزها الأفكار، بل لأن الأفكار مرتبطة بالحادثات كلية وتشاركها الامتداد، ولايمكنها- دون أن يطالها فقد المعنى- أن تتجرد من الحادثات. في حين أن هذا السؤال بالضبط عن ماهية العلاقة بين الحادثات والأفكار- كيف تؤثر الأفكار في الحادثات -هوما صممت "آل بودينبروك" للإجابة عنه، رغم ذلك، ليس تجريديا وعلانية بل ضمن عرف وبموارد الرواية الواقعية.

هذا وإن مايميّز توماس بودينبروك عن أسلافه انهاكه وانحطاطه الجسديين، وفقدانه لفطنة العمل. وإلى هذا الحد، وإزاء هذا الكم الثرّ من التفاصيل الظرفية فلا يمكنني أن أنوه إلا إلى أن الرواية، بعد كل ما تحوّش لتبيان الطبيعة المتدرجة للعملية على مدى ثلاثة أجيال، تتقفى النموذج التقليدي للأدب الواقعي. وهذه إنما هي الأسباب الجزئية للتراجع، وهي تكتسب فاعليتها من خلال انقشاع الوهم المتنامي بشكل بطيء بإزاء مجمل عمل العيش والرعاية، ومقابلة التحديات الأكثر عدائية أبداً لمجتمع ميركانتيلي تنافسي، هذا الدافع، أيضاً، يحدث أيضاً على الطريقة الواقعية. لكن هاتأتي لحظة تتحد فيها جميع الخيوط في نموذج الحادثات في وعي توماس، حين يأتي إليه الإدراك الذي طال انتظاره بخصوص اللاجدوى الصرفة من وجوده، بكامل قوة الكشف الفكري: تشكل هذه اللحظة، في صيف سنته الأخيرة، ذروة "الحبكة الفكرية" للرواية والاستيفاء الفعّال لإرادته في العيش. هذا وإن المشهد في بيت الحديقة الصغير (الجزء١٠، الفصلد)، حيث يقع توماس على مجلد في الفلسفة يصالحه مع فكرة موته بفعل الحجة التي تفيد أن حياته الفردية ستصب في نهر الحياة الغفل من الاسم والخاص بالإرادة الكونية العظمى في العالم الآخر، هذا المشهد لايتخطى بحدّ ذاته حدود الواقعية. ذلك لأن رجل الأعمال المنهك لايصير فجأة إلى مفكر ذي عقلية فلسفية. فنفاذ البصيرة الذي يتأتى له أثناء تلك الأمسية غير ثابت، وغامض، رؤيا مرتعشة تقع بين حلم اليقظة والنوم. (يستذكر المرء رؤيا غابرييل في القصة الأخيرة من "أهالي دبلن" لجويس). ثم تعقب بضعة شهور أخرى من الحياة الروتينية، من بينها عطلة على شاطئ البحر، قبل حدوث تلك الزيارة إلى طبيب الأسنان والمشهد في فيشر غروب، حين ستكون الرؤيا الخادعة (الفاتنة) -والتي كادت تنسى بحدود الآن- قد فعلت فعلها.

وليس هذا التأخير (كما ارتأى بعض النقاد) علامة على عيب في البناء، أولا يقينية سردية. فقد تكرر النموذج في Der Zauberberg (الجبل السحري)، حيث يستثني نفاذ البصيرة الموجز والغير الثابت (مرة ثانية في شكل الحلم) لهانس كاستورب في غوامض الحياة، عدة سنين أخرى ضمن الرهط المستهتر والبذئ في مصح للسل، وفي ثلاثية (يوسف)، حيث تتكشف ليعقوب، عن طريق الحلم، معرفة الخير والشر، ومعرفة إلهه الذي سيصرف ذهنه إلى التفكير فيه، والذي سيخدمه، بما يقارب الإخلاص، خلال حياته الطويلة، وفي (دكتور فاوست)، حيث لحظة الاستبصار هي اللحظة التي يشترى فيها أدريان ليفيركوهن الحياة الإبداعية على مدى أربع وعشرين سنة... جميع هذه التأخيرات، والتعديلات البشرية بمجموعها والتي أخضعت لها الرؤى المركزية في سياق التأخيرات، تتحدد بفعل متطلبات الواقعية- بتشديدها على مقاومة العالم الواقعي لقوة الأفكار وعمل الوعي ذاته.

وعليه فإن لحظة الزمن حين ستفعل "الفكرة" فعلها والشكل الذي سترقى بموجبه إلى الواقع، يمليهما شكل الأدب التخيلي عند توماس مان، لكن الأدب التخيلي بدوره مصمم بشكل يجعل عملية تحقق الأفكار في الواقع عملية مقبولة. إن مقياس نجاح الروائي يكمن في عدم قدرتنا على البت في مَنْ جاء أولاً.

إن توماس بود ينبروك يتوفى بسبب من أنه كفّ عن إرادة العيش. كما أن شكل احتضاره_ في فقره ومجهوليته الأسمية- يقرره الضعف والتفسخ الذي اعترى إرادته الفردية. لكن إرادته على العيش لاتخمد إلا مع وعد تلك الرؤيا الفاتنة رؤيا النيرفانا الشوبنهاورية (٣) فيما وراء الموت (والواقعية). وعليه فإن قصة تراجع آل بودينبروك تأتي في ركابها قصة أخرى: فمع تراجع قواهم الدنيوية والحيوية، ينمو وعيهم. وفي هذه الحالة، يتم تقديم الوعي على أنه عدو الحياة، كروحانية تتطلب فهماً يربو على احتياجات الحياة العملية، فهماً للعالم والنفس مهما كلف الأمر- حتى ولو كان الثمن الحياة ذاتها.

-٢-

وإذا سألنا الآن عن الطريقة التي يسهم بها توماس مان في "حداثية" الرواية، فإن أول جواب لنا سيكون: بفعل الزيادة في الوعي المصوّر وزيادة مماثلة في وعي الصورة. إن الخطابات الفلسفية الختامية التي سعى تولستوي بموجبها إلى أن

يؤرخ ويفسر نظرياً حوادث "الحرب والسلم" هي متضمنة هاهنا داخل البناء الخيالي ذاته. فقصة آل بودينبروك هي أيضاً نقد للمدينة التي انتهت في آب من عام ١٩١٤: إن الروح الجماعية التجارية التي يعوزها الشفقة، ومعرفة الذات وإحساس بالقيم فيما هو أبعد من مصالحها الحيوية والتجارية مقابل روحانية تفتقر إلى الحيوية وفي النهاية تزدري بالحياة ذاتها- هذه في أبطال القصة، وهي تندرج أيضاً ضمن الأسباب التي أدت إلى الإنحطاط الأوروبي. لكن "الحبكة الفكرية" تخطوبنا خطوة أبعد. فالوعي المتزايد لايتم تصويره فقط على أنه الشيء الصامت والمشين كما هو لدى توماس. ففي ابنه هانو يستحيل إلى إبداع فني، وبالتالي يصور على أنه موضع شبهة أخلاقية. وحتى قبل (آل بودينبروك)، فقد افتتن توماس مان، في العديد من قصصه الأولى، بعلم أسباب الأمراض كما قدمه نيتشه بخصوص الفنان في عصر هو عصر انحطاط. في هذا المنظور يلوح الموقف الجمالي كتعويض عن المرضى و "المحرومين"، تعويض عن عجزهم عن المصالحة مع العالم الاجتماعي. ويمثل الفن، نتاج هذا الموقف، وعيا هو عدو للحياة. وعلى العكس، فـ "الحياة"، في القصص التي سبقت وأعقبت (آل بودنبروك) لاتكاد ترى من قبل "الأبطال" -الفنانين أبعد من كونها المادة الخام للفن. جميع هذه هي موضوعات رائجة في منعطف القرن.(٤) وإن مايميز عمل توماس مان عن مجموع كتاب الروايات المعاصرين، الكثرة من Kunstlerramane الحقبة، هو المسألة، الانتقاد الساخر الذي يُخضع الموقف له، وهذا يقوى هو، بدوره، على فعله، لأن "الجمالية" هي دائماً، بالنسبة إليه، مسألة وعي مفاقم. وتحتوي القصص الأولى على تنويعات عدة على هذا الموضوع. ففي بعض منها_ "ديركلاين هير فريد مان" و "باجازو" (كلتاهما عام ١٨٩٧)، و "تريستان" (١٩٠٣)- لايكاد يرقى العرض الفني المصور إلى أكثر من حرمان، شيء جد معوز في الحيوية بشكل بات معه غير إبداعي على الإطلاق. ثم يبين مرة أخرى فاعلاً لدى فنان أصيل- "تونيوكروجر" (١٩٠٣) شيلر في ("الساعة العصيبة") (١٩٠٥)، غوستاف فون آشينباخ في ("موت في البندقية") (١٩١٢)- والصراعات المتأتية بين العرض الفني والحياة في أشكالها الساذجة وغير الانتقادية، بكل لاوعيها، يتم استكشافها، رغم عدم حلها بالضرورة. بينما تتحول العداوة بين الحياة والفن، في "فيلكس كرول"

التي كتبت في شكل أجزاء (شرع بها في عام ١٩٠٩) وفي رواية (كونيغليش هوهايت) (١٩٠٩)، إلى انتصار مؤزّر للفن حتى أنه يحيل الحياة ذاتها إلى ظاهرة جمالية- لكنه يفعل ذلك في عالم لايبدي مقاومة جدّية في وجه تشكله من قبل العرض الفني، خدمة لأغراضه الجمالية. (وهذا الحل للصراع يستكمل بافتخار في ثلاثية (يوسف)، وكتبت بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٤٣).

هذا ولاتزال قصة فنّ هانوبودينبروك تنتمي إلى مرحلة الصراع والتعويض. فحياة هانو الشاب البائسة في المدرسة، وعلاقته العسرة مع والده، وتردي صحته وشدة حساسيته، جميعها تسهم في نضج قبل الأوان يجد منفذه "الطبيعي" في موهبة موسيقية تستثير اكتفاء شهوانيا ذاتيا. فخيالات الغلام الفانتازية بخصوص العظمة اللائقة بالسناتور هي مسألة اتساق حاذق في النغمات -لاتكاد تتعدى كونها نغمات وإيقاعات سريعة منمقة- مشبعة بالعاطفة. وكل مايؤلف بينها هو "فكرة رئيسة غاية في البساطة، مجرد لاشيء، نتفة من توقيع لحني غير موجود، أشارة ضربة ونصف على السلم الموسيقي، "شيء طفيف جداً وسريع الزوال، حتى أنه مالم يعلن بشكل ملح أنه المادة الرئيسة والبداية لكل ماهو آت، فإن من المستحيل أن يفهم ماالمقصود حقاً منه (الجزء٢، الفصل٢).

والاتساق الموسيقي (الميلوديا)، حسب تفسير شوبنهاور التنويري بشكل فائق للموسيقى، "الاتساق الموسيقي وحده يحتاز على تماسك هادف من البداية إلى النهاية... في الاتساق الموسيقي (نحن) ندرك أعلى مرحلة من الموجودية الفعلية للإرادة، بمعنى، الحياة الحذرة الواعية وطموحات الإنسان".(٥) لكن إذا لم يتبق الآن إلا القليل من الإرادة، والقليل من تلك "الموجودية الفعلية" objectivization للإرادة والتي شكلت ذات مرة العالم الجامد المحسوس لآل بودينبروك، فما الذي يمكن أن يكونه الاتساق الموسيقي في تركيبة هانو، سوى "مجرد لاشيء"؟ وما تعبر عنه موسيقاه هو الشهوة الحسية البدنية السوداء لوصول هانو إلى سن البلوغ Puberty، وهي نذير ليس الحياة بل Liebestod الفاغنري. ومع موت هانو ("والآن، فإن الإصابة بالحمى التيفية تسير على النحو التالي....") فإن الحجة، الحبكة الفكرية" للرواية، ترسم دائرة كاملة في فائض الوعي -الوعي الفني- عن حياته: فائض هو من الراد يكالية بمكان حتى أن من المتعذر أن يتحدث المرء عن صراع

بعد الآن. إن موهبة هانو، وذكاءه وحساسيته هي جميعاً أشياء دون قوام تقريباً، هي أعطيات ليس الحياة بل الانحطاط. ومثلما أن قصة آل بودينبروك الأوائل قد أتت بمعنى إضافي من حيث هي نقد للمدينة الويلهلمية (نسبة إلى ويلهلم ملك بروسيا وامبراطور ألمانيا- المترجم)، فكذلك تفصح قصة هانو عن معنى إضافي باعتبارها نقداً لذلك الفن من الشعور الغير الملموس، الناضج قبل أوانه الذي ظهر في نهاية تلك المدينة- نقد، لنقل، لتغريب الفن. وموسيقى هانو لاتضفي صدقاً على قصة أسلافه، في إنما تصدح بالنغمات الأخيرة لتراجع الأجيال.

هذه هي، بوضوح استنتاجات تحمل (آل بودينبروك) إلى أبعد من الواقعية التي وفرها فونتين للأدب الألماني في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر. لكن الواقعية ليست أسلوباً سكونياً في الكتابة. إنها ملاءمة وخلق نقطة اللقاء، في اللغة، بين الإهتمامات الخصوصية والعالم الاجتماعي، وهي تتبدل مع تبدل موضوع الملاءمة وموارد الصنع أو الخلق.

في (آل بودنيبرك) تتبدل الموارد بصورة أقل من الموضوع: إن الخصائص الشكلية في شغل توماس مان الأول بما لها من جذور في روايات فونتين مصممة على أن تخفي الطبيعة الراديكالية للتبدل. وخلال الديكور الغني لـ "بيرجوليش" نلمح وحدة (عزلة) لايمكن اختراقها تشكل، بالنسبة لمان، أساس كينونة المرء إنساناً حديثاً.

إن الأسلوب الرئيس للأدب في القرن الجديد (وليس للأدب فقط) هو إضعاف الرابطة بين المجالين الخصوصي والاجتماعي، ذلك الذي لم يعرفه فونتين قط، هو تبرعم الوعي خارج عالم الدلالة العامة، وبالتالي تقويض العرف الواقعي. هذا وإن تقديم وصف انتقادي لهذه الحالة -وتغليف تراجع الواقعية بالشبكة العنكبوتية المتسمة بالحذق والتعقيد والخاصة بالأدب الخيالي الواقعي- لهو إنجاز توماس مان الشاب، المميز. وكما أدب فونتانه الخيالي فإن أدب مان يتحاشى كل إيديولوجيا، وكل تبسيطات البشر بالإجمال. وفي العالم الحديث الذي لم يعرفه فونتين قط فلا فكاك من أن يكون هذا إنجاز شاقاً، قائماً على الشكوك، والتقييدات، والانفصالات، والرفض، الخاصة بالالتزام، إلا التزام لشكوكه هو...، لكن هذه الشكوكية، بدورها، ممثلة للعصر في أفضل حالاته.، ولوعيه المفاقم. إن خلود

فونتانه، كما ديكنز، يمنح من رواية خيالية ينغمس فيها الوعي ويمتص من قبل نسيج العالم المخلوق. وفي الأدب الخيالي لتوماس مان كما في أدب جيد، وبروست، وحتى هنري جيمس، يتموضع الوعي في المركز. إن شغل مان سيدوم، -كما شغلهم- طالما أن هناك قراء مستعدون لمتابعة رحلته المجهدة.

-الحواشي-

١- الفصل ٠٤٢ إن راوياً يقر بوجوده على المسرح سيستخدم كلمات من قبيل Wohl و auch، أو يمكنه أن يكرر بصوته الخاص شيئاً يقوله واحد من شخوصه.

٢- الجزء ١٠، الفصل ٧.

٣- لقد أبان إيريك هيلر كيف أن عناصر فلسفة شوبنهاور في "الحبكة الفكرية" للرواية تمتزج من، ويحل محلها رؤيا للحياة مستقاة من نيتشة (الذي قرأه توماس مان الشاب قبل أن يقرأ شوبنهاور). انظر إيريك هيلر، "الألماني التهكمي: دراسة عن توماس مان" (لندن ١٩٥٨)، الفصل ٢ "التشاؤمية والحساسية".

٤- نشر كتاب "علم الأمراض النفسية للحياة اليومية "لفرويد في عام ١٩٠٤. تزخر صفحات مقالاته الأولى بتواريخ حالات لـ: فنانين فاشلين.

٥- أ- شوبنهاور Die welt als wille und Vorstellung مجلد ١، كتاب ٣فقرة ٥٢.

٦- العبارة مستقاة من "الفن والوهم" لـ: أ. هـ. غومبريتش (لندن ١٩٦٢) - تبدو لي أساسية بالنسبة لأي بحث في الواقعية. لقد استخدمتها، هي وبعض الحجج الواردة في المقالة الحالية، في كتابي "في الواقعية" (لندن وبوسطن ١٩٧٣).

هوامش المترجم.

(*) صدرت ترجمة عربية لهذه الرواية عام ١٩٦١ في القاهرة، وقد قام بها محمود إبراهيم الدسوقي. راجع نقد تلك الترجمة في كتاب: عبده عبود: الرواية الألمانية الحديثة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣، ص ٧٢-٨١.

(*) تيودور فونتانه (Theodor Fontane) (١٨١٩-١٨٩٨) روائي ألماني واقعي ألماني، لم يترجم من أعماله الأدبية إلى العربية سوى رواية "إيفي بريست" (ترجمة سناء كرم، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠).

العنوان الأصلي للمقالة

J. P. STERN: THE THEME OF CONSCIOUSNESS: THOMAS MANN

[ii] – الكلمة الألمانية "رواية الفنان" وهذه تعنى بشكل خاص بنمو الفنان (المترجم)

■■

زولا

وتشيرنيشيفسكي

■ ترجمة زياد الملّا ■

المؤلف والكتاب

صدر كتاب "الأدب المقارن" لمؤلفه الأكاديمي الشهير ميخائيل بافلوفيتش ألكسييف، في عام ١٩٨٣ أي بعد عام من وفاته (١٨٩٦-١٩٨٢) عن دار "المعلم" في لينينغراد. ويضم عدداً من الأبحاث والدراسات المقارنة.

يطرح الكتاب أفكاراً جديدة تعتمد على المراقبة والاكتشاف والتحليل وإقرار الوقائع والمعاناة... وتخضع مواد الكتاب للفكرة العامة حول الكشف عن جوهر الأدب أي عن جزء من ثقافة البشرية الروحية بصفتها كلاً واحداً موحداً في العملية المشتركة لتطور أشكال الوعي الاجتماعي. ومما ساعده على تحقيق آرائه الإبداعية هو سعة إطلاعه ومعارفه الموسوعية في الثقافة العالمية، لاسيما آداب أوروبا الغربية ناهيك عن معرفته بعدد من لغاتها.

يمثل ميخائيل ألكسييف نموذجاً للمثقف رفيع المستوى في علوم اللغة والأدب ويبرز كواحد من كبار الاختصاصيين في الأدب المقارن، في بلاده، في القرن العشرين.

من المعروف أن إميل زولا لم يزر روسيا في حياته إلا أنه كاتب الكثيرين من الروس. ومنحته هذه المراسلات الإمكانات كي يتابع لفترة طويلة ومثابرة، الحياة الأدبية والاجتماعية الروسية. ورغم جهله اللغة

الروسية كان يطلع دوماً، على أهم الأعمال الأدبية الروسية الصادرة في الترجمات الفرنسية. وإن الدوافع الشخصية لإهتمامات الكاتب الفرنسي بالأداب الروسية معروفة منذ زمن بعيد. فهي تعود إلى صداقة إميل زولا مع إيفان تورغينيف. وهذه الصداقة بالذات هي التي وسعت دائرة معارفه ووطدت الصلات مع الأدباء الروس. واستمر التعاون في "بشير أوروبا" لفترة ست سنوات. وكانت صلات زولا مع دور النشر الروسية قد حثته على إبداء الإهتمام الطبيعي بذاك البلد الذي اكتشف فيه ناشرين أسخياء وعدداً كبيراً من القراء، وخاصة الذين يجيدون التقدير الحقيقي ناهيك عن الشعور بالامتنان لذاك الدعم المادي والمعنوي الذي كان يناله في تلك الفترة القاسية بالنسبة إليه، أي فترة عدم الإعتراف، والمضايقات في الوطن. ولهذا السبب وغيره كان، لسنوات طويلة، وبحب متميز وتعاطف كبير، يتذكر الحوادث "الروسية" من سيرة حياته. ففي نهاية السبعينيات وفي إحدى مقالاته الجدلية، متذكراً أنه عضو دائم في هيئة تحرير مجلة روسية، كتب زولا: "أنتهز الفرصة كي أعبر هنا عن الشكر لهذا البلد العظيم الذي استقبلني وتبناني في الوقت الذي أغلقت فيه أمامي كل الأبواب وكانوا يمتهنون كرامتي في فرنسا...". وبعد خمسة عشر عاماً (في عام ١٨٩٣) أكد زولا الفكرة ذاتها في حديث مع جول يوريه: "كانت كل المجلات مغلقة في وجهي. كنت أموت من الجوع. كانوا يمتهنون كرامتي من كل الأطراف. وفي هذا الوقت بالذات قدم إليّ إيفان تورغينيف الإمكانات كي أظهر في روسيا العظيمة التي أحبوني فيها لدرجة أن...".

هذا هو أحد جوانب المسألة. بيد أن زولا الذي كان يخصص مقالاته الهجويةَ لأجل القراء الروس، كان عليه في آن معاً، أن يأخذ بالحسبان أذواقهم ومتطلباتهم التي كان تورغينيف وحده من يستطيع أن يطلعه عليها جزئياً. فضلاً عن هذا، كان زولا من خلال صلاته العملية مع دور النشر

الروسية المتنافسة فيما بينها على تخاطفه وتقديم الاقتراحات إليه حول نشر أعماله الجديدة في روسيا، في آن واحد مع طباعتها في فرنسا أو حتى قبل صدورها هناك، كان غير قادر على عدم الإهتمام، أيضاً، بالوسط الأدبي الذي ولجه بصفته زميلاً كامل الحقوق. فالأدب الروسي في عصره كان ينبغي أن يثير انتباهه كظاهرة في الحياة الأدبية العالمية وكحقيقة واقعية في الثقافة الأوروبية. ومع الأسف، إن هذه المسألة بالذات أي علاقة زولا بالأدب الروسي وموقفه منه لايزال غامضاً إذ لم يتحدد مستوى معرفة زولا بالأدب الروسي وقائمة الأعمال الأدبية الروسية التي قرأها كما لم تتوضح بعد كل تلك التأثيرات التي تركتها الأعمال الروسية في إبداعه الخاص. في الحقيقة، طرح كليمان، وبقناعة راسخة، مسألة التأثير المحتمل لعمل تورغينيف "الأرض البور" في كتاب زولا "جير مينال". وبدقة أقل، حاول النقد الفرنسي التقاط عناصر "التلستوية" في سلسلة رواياته المتأخرة. ولكن كل هذا ليس سوى خطوات أولية على طريق الدراسات التي ينبغي تعميقها بنسبة كبيرة إذ إن تولستوي وتورغينيف ليسا الكاتبين الروسيين الوحيدين اللذين كان زولا يقرأهما في الترجمات الفرنسية واللذين تركا، على الأرجح، تأثيرات هامة في أعماله. فهنا، بودّنا لفت الانتباه إلى جانب آخر من تاريخ إطلاع زولا على الأدب الروسي.

وثمة كل المسوغات للافتراض بأن زولا كان قد قرأ رواية تشيرنيشفسكي "ماالعمل؟"، ومن المحتمل كلياً أن لاتكون هذه القراءة قد مرت مرور الكرام بالنسبة إلى مبدع "روغون ماكاري" والتي تبدت بصماتها في إحدى روايات هذه السلسلة الشهيرة.

بدأت أعمال نيقولاي تشير نيشيفسكي بالظهور في الترجمات الأوروبية الغربية منذ أواسط السبعينيات. وكانت أولى المحاولات في هذا الاتجاه قد حققها ممثلو المهجر الثوري الروسي إذ بذلوا الجهد بكل عزيمة

وثبات، إضافة إلى إيصال أفكار تشير نيشيفسكي إلى معاصريه الغربيين لاستثارة الرأي العام في أوروبا في صالح الكاتب، قائد الشبيبة الثورية، والذي يقاسي عذاب المنفى.

وهنا أدى ألكسي نيقولات يقيتش تفير يتينوف دوراً مرموقاً في عملية النشر الأولية لأعمال تشير تيشيفسكي في أوساط القراء الغربيين، لاسيما الفرنسيون. فهنا كان متحمساً للغاية لتشير نيشيفسكي وشارك في الحلقات الثورية البطرسبورغية، في بداية السبعينيات. وقد عاش آ.ن. تفيريتينوف (١٨٤٦-١٩٠٧) في المهجر خلال فترة ١٨٧٢-١٨٧٦ متنقلاً بين سويسرا وبلجيكا وإيطاليا وفرنسا وإنكلترا، وشارك في نشاطات المهاجرين الثورريين الروس وقام بالدعاية لمؤلفات تشيرنيشيفسكي. ويسجل هو نفسه في مذكراته: "لفترة عشر سنوات تقريباً كانت تلاحقني فكرة غامضة هي ماذا يمكن عمله دفاعاً عن تشير نيشيفسكي. وأضاف: سأترجم تشييرنيشيفسكي إلى الفرنسية مادامت النقود كافية"(١). بدأ آ.تفيريتينوف نشاطه بترجمة أعمال تشير نيشيفسكي النظرية. وبمساعدة أصدقائه البلجيك ترجم "التعليقات" على ميل (١٨٧٤) ونشرها في طبقة خاصة في بروكسل كما نشر ترجماته "لرسائل بلاعنوان" لتشير نيشيفسكي ومقالاته عن الإشتراكية. في ذاك الوقت، أيضاً، ترجم رواية "مالعمل؟". وقد صدرت في كتاب خاص في عام ١٨٧٥. ولعدة ظروف كان تفيريتينوف قد أشار إليها في "مذكراته". لم تظهر هذه الترجمة في فرنسا. فقد تم نشرها في مدينة لودي الإيطالية الصغيرة بالقرب من ميلانو، في مطبعة ب. فيتالي، بورق رديء وأخطاء مطبعية فاحشة وبنسخ محدودة على الأكثر. وزع تفيريتينوف ترجمته بين النقاد ومحرري المطبوعات الدورية رغبة منه بلفت الانتباه مع الحرص، في الوقت ذاته، على إعادة الطبع في نسخ منقحة، في فرنسا. ومما يجدر ذكره هو أن إحدى نسخ هذه الطبعة كانت قد أرسلت إلى جورج صاند التي أصبحت كهلة.

وردت على المترجم برسالة لطيفة بهذا الخصوص، كما تمَّ إرسال نسخة أخرى إلى تورغينيف الذي وعد بتقديم العون في مجال الاتصال بدور النشر الروسية إلا أنه أهمل هذه الخطوة لاحقاً. ولم تتحقق فكرة تفير يتينوف بطبعة ثانية من الكتاب في فرنسا. غير أنه تمكن، مع ذلك، من لفت نظر الصحافة الغربية إلى رواية تشيرنيشيفسكي. وإن الطبعة الفرنسية لرواية "ما العمل؟" والتي نشرها المترجم، على نطاق واسع، في بلدان عدة، شكلت أحد المصادر الرئيسية للترجمات اللاحقة لهذه الرواية إلى اللغات الألمانية والإيطالية والسويدية والهنغارية والهولندية. وتركت هذه الطبعة أصداء واسعة في الصحف والمجلات. ففي فرنسا، ذكرها الكاتب لويس شاسين في إحدى مقالاته "الهجوية" في صحيفة "لارابيل" الناطقة الليبرالية الديمقراطية باسم فيكتور هيجو وأبنائه. وفي فترة لاحقة نشرت مجلة "العالمين" مقالة كبيرة لفرديناند برونيتر عن رواية تشيرنيشيفسكي(٢). وإن المقالة الأخيرة لاتهمنا في حد ذاتها. فقد كانت سلبية للغاية. كان ف. برووينتير، وقتذاك، ناقداً شاباً. وقد بدأ، لتوه، العمل في مجلة "ريفيو" وأثارت رواية "ما العمل؟" اهتمامه بصفتها "تعبيراً عن الراديكالية الروسية" وأدان، دون تحفظ، سوية معها، ظاهرة "العدمية" الروسية التي لم يكن قادراً على فهمها. بيد أنه مما يبعث على الفضول عندنا هو أن برونيتر رغبة منه في تقديم تصورات إلى القراء الفرنسيين عن هذه الرواية الروسية "العدمية" قد فسّر أسلوبها الأدبي استناداً إلى روايات إميل زولا. وهذا كان إحدى حملات برونيتر الأولى على زولا و"الطبيعيين". وكان هذا القائد المستقبلي "للرجعية المثالية" في فرنسا قد خصص صفحات نارية وغاضبة ضد زولا.

ويختتم برونيتر مقالته عن تشيرنيشيفسكي بتوجيه الشتائم، إلى الأدب الواقعي الروسي للمعسكر الديمقراطي وإلى المؤلفين الفرنسيين الذين لقوا الشهرة لدى القراء الروس.

كتب يقول:

"إن النواقص التي نلوم بلزاك عليها تعتبر هناك (في روسيا) حسنات وفضائل. وحتى في الوقت الحاضر يتربع في روسيا على عرش الموضه، الكاتب الفرنسي الذي يعتبر الوريث لطريقة بلزاك وأسلوبه الأكثر رداءة ألا وهو إميل زولا الذي يترجمونه إلى الروسية. ولو ترجمنا، مثلاً غليب أو سبينسكي إلى الفرنسية فإن التشابه يكون مدهشاً. بيد أننا نكتفي بتشير نيشيفسكي. فهنا التنطح نفسه للتحليل، والدقة ذاتها في التفاصيل المنفرة إلى حد بعيد، والحدة ذاتها في الخطوط واللمسات، والتكوين ذاته، والضوء الساطع ذاته". ويضيف برونيتر قائلاً: "إن بورتريه ماريا ألكسييفنا في "ماالعمل؟" ماكانت لتشوه روان "روغون ماكاري". من الصعب إغفال واقع إن مثل هذه الملحوظة السامة لم تلفت انتباه زولا فيما إذا كان قرأ مقالة برونيتر، ولم تثر عنده الرغبة بالإطلاع على تلك الرواية الروسية التي تم الإعتراف بإحدى بطلاتها بأنها جديرة بأسلوبه الخاص في الكتابة. ومن الصعوبة بمكان، أيضاً أن نظن أن زولا لم يقرأ مقالة برونيتر. فهي منشورة في عام ١٨٧٦ في ذروة عمل زولا، في "بشير أوروبا" أي في الفترة التي كان، بشتى الوسائل، يقوي معلوماته عن الأدب الروسي والفكر الاجتماعي الروسي نظراً لحاجته إلى المواضيع لأجل مقالاته الدورية وخاصة أنه يثمن الشهرة التي يتمتع بها في روسيا. ونحن محقون بالافتراض أن زولا قرأ، في النصف الثاني من السبعينيات معظم ماكتب في تلك الفترة في فرنسا عن روسيا لاسيما مانشر في جريدة "العالمين" الأكثر انتشاراً وتأثيراً في ذاك الوقت. بيد أنه ثمة شهادة صريحة، أيضاً، بخصوص إطلاع زولا على رواية "ماالعمل؟". وهي تعود إلى ي.يا. بافلوفسكي. ففي إحدى مقالاته المرسلة من باريس ذكر بافلوفسكي: عندما كان زولا يكتب "سعادة السيدات" أدركته ذات مرة وهو يقرأ "ماالعمل؟" لتشيرنيشيفسكي.

وبتلك الصراحة المحببة التي يتميز بها، اعترف أنه يود إعادة بناء البطلة الروسية التي تقيم المستوطنات ولكن على نمط الفرنسي"(٣). وبناء عليه، لانملك هنا، الدليل على إطلاع زولا على رواية تشيرنيشيفسكي فحسب، بل، أيضاً، على تأثير هذه الرواية في الكاتب الفرنسي في أثناء عمله الإبداعي على سلسلة "روغوي- ماكاري". ومن الهام إبداء المزيد من الإهتمام والتمحيص بصدد هذا الدليل.

هلم يمكن لهذا الدليل -البرهان أن يحمل شيئاً من الصحة والصدق؟ وهل يحق للباحث أن يستخدمه في مقارباته اللاحقة؟ لعل هذين السؤالين في موضعهما لاسيما أن واضع هذه الإشارة أي إسحاق بافلوفسكي (١٨٥٣-١٩٢٤) صحفي ومترجم استحق مجداً عدائياً كان قد جبله لذاته. إذ عندما شارك في الحركة الثورية في بداية السبعينات، دعي إلى "محاكمة المئة والثلاثة والتسعين". وقد قبع في سجن بتروبافلوفسك ثم نفي إلى محافظة أرخانغلسك. وهرب من هناك وغادر البلاد سراً في عام ١٨٧٣. وما أن وصل إلى باريس حتى التقى مع رجالات الحلقات المهجرية. وكان هو بافلوفسكي نفسه الذي كانت مقالاته "في الزنزانة، مغامرات عدمي" تطبع في صحيفة "الوقت" عام١٨٧٩ مع مقدمة غير كبيرة لايفان تورغينيف في صيغة رسالة إلى رئيس تحرير الصحيفة -ايبرار. وكان تورغينيف قد قدّم بافلوفسكي بصفته واحداً من الروس الكثيرين جداً في الوقت الحاضر الذين رأت حكومة بلادي أن قناعاتهم ومعتقداتهم خطرة وتستحق العقاب". وفي باريس تعامل بافلوفسكي مع كتّاب روس وفرنسيين وصار مراسلاً لعدد من الصحف. بعدها سافر إلى إسبانيا. بيد أنه سرعان ماتطور خارج البلاد. نحو اليمين حتى استحق، بحق، من قبل المهاجر الذي ينتمي إلى جماعة "إرادة الشعب" ي.ب. سيميونوف، لقب "المنافق رقم ٢ والتاجر اللامبدئي الذي لانعرف مصدر ثرائه في المهجر". وفي النصف الثاني من الثمانينات أصبح

بافلوفسكي مراسلاً فعالاً "للعصر الحديث" حيث كان - يكتب بالاسم المستعار ي.ياكوفليف.(٤) وفي نهاية عام ١٨٨٨ حصل على إذن بالسماح له كي يعود إلى الوطن(٥). إن مثل هذه السيرة الأدبية لاتوحي بالثقة بأن كل حجج وشهادات بافلوفسكي تستحق الإهتمام الكامل. وبالفعل ليست صائبة ولاموثقة كل تأكيداته. بيد أننا، في هذه الحالة باذات، نملك عدداً من المعطيات الوثائقية التي تثبت صراحة أن الشهادة الواردة عن زولالها، بلاشك، تعليلاتها الفعلية.

ومما يذكر، أن إميل زولا كان واحداً من بين الكثيرين من الكتاب الأوروبيين الذين تعرف ي.يا. بافلوفسكي بهم في أثناء إقامته في باريس. وتم التعارف عن طريق إيفان تورغينيف بالذات. ففي خريف عام ١٨٨٢ نقل تورغينيف إلى زولا اقتراح هيئة تحرير مجلة "المنبه" الموسكوفية بالحصول على الحق في ترجمة الرواية الدورية "سعادة السيدات" من سلسلة "روغون ماكاري" قبل صدورها في طبعة فرنسية، أي عن المخطوطة بالذات. وسرعان ماأرسل إليه المترجم ي.يا. بافلوفسكي(٦). هذا وقد تمّ، منذ فترة طويلة، اكتشاف رسالة في أرشيف زولا كان قد بعث بها إليه تورغينيف بتاريخ ٢٧/١٠/١٨٨٢ رداً على رجاء زولا بإرسال المترجم الروسي إليه بأسرع وقت ممكن خاصة وأن رواية "سعادة السيدات" قد أنجزت. وكتب تورغينيف إلى زولا: "صديقي العزيز! يسلّمك هذه الرسالة السيد بافلوفسكي وهونفسه الذي حدثتك عنه البارحة. اتفقوا معه بشأن العمل. فهو ممتاز، ناهيك أنه متخصص في الأدب ويمكن معه الثقة الكاملة(٧). وبهذا الصدد قام ي.يا. بافلوفسكي بعدة زيارات إلى زولا وألمح إليه، غير مرة في "ذكرياته عن تورغينيف"(٨). وكل هذا يفسح المجال لنا كي نكون على ثقة كاملة بموقفنا من قصته عن زولا وتشيرنيشيفسكي. وقد التقى بافلوفسكي مع زولا وبالذات في أثناء عمله لإنجاز رواية "سعادة السيدات" وكانت بين يديه مخطوطة هذه الرواية حتى قبل صدورها، ولاشك أنه كان قد أجرى أحاديث

مع الكاتب الفرنسي بصدد هذا المؤلف. وبعد أن ذكر بافلوفسكي أن زولا في أثناء قراءته "مالعمل؟" اعترف له أنه يود تقديم البطلة الروسية على النمط الروسي"، أضاف: "وحققت الفكرة!". ثمة ظرف آخر يجدر لفت الإنتباه إليه هو أن كل هذه الشهادة تحمل طابعاً عابراً كلياً: فالمراسلات مكرسة لإحدى روايات لوسيان ديكاف "المعادية لزولا". ويشير بافلوفسكي إلى هذه الحقيقة فقط كي يدحض الاتهام الذي وجهته، وقتذاك الشبيبة الأدبية الفرنسية كما لو كان زولا يقدم الجوانب السلبية حصراً من الواقع الذي يصوره: فهو (أي زولا) بطبعه ومزاجه، يمكنه بصعوبة، اجتلاءها في الحياة الفرنسية إلا أنه يشعر أن هذه النماذج قائمة وهو يبحث عنها. أما أين هي موجودة فهذه مسألة أخرى". وللبرهنة على ذلك، يورد بافلوفسكي حقيقة دراسة زولا لرواية تشيرنيشيفسكي. فالطابع العرضي للدليل لم يتح المجال لبافلوفسكي كي يشير إلى ذلك بمزيد من التفصيل. ومن جهة أخرى، كان من الصعوبة بمكان أن يكون ملائماً له التكلم، في هذا الصدد، على صفحات "العصر الحديث" الرجعية حتى ولو بعد وفاة تشيرنيشيفسكي بفترة وجيزة. ولدينا كل المبررات للاعتقاد أن بافلوفسكي لم يخطئ وأن زولا عندما تأمل في شخصية البطلة "الإيجابية" لروايته، قد توجه فعلاً، إلى قراءة تلك "الرواية الروسية العدمية التي أشارت إليها مقالة ف.برونيتر قبل عدة سنوات من الاقتباس من "روغون ماكاري".

لايمكننا التأكيد، بدقة، متى وعن طريق منْ، صارت رواية تشيرنيشيفسكي، وبالطبع في ترجمة أ.ن. تفير يتينوف الروسية، معروفة عند إميل زولا. بيد أن الجوهري لدينا هو أن زولا، وبالذات في النصف الثاني من السبعينيات قد حقق اتصالاً وثيقاً بالحياة الروسية والأدب الروسي. ومنذ عام ١٨٧٤ أي منذ تأسيس مأدب "الخمس" الفنية، صارت علاقاته وطيدة مع تورغينيف وبدءاً من عام ١٨٧٥ وبواسطة تورغنييف، أصبح زولا محرراً

دائماً في بشبر أوروبا، حتى عام ١٨٨١. وعن طريق تورغينيف بالذات تعرف زولا بكل من م.يه. سالتيكوف شيدرين وم.م. ستاسيوليفيتش وآ.س. سوفورين. وفي العام ذاته، أصدر بياناً إلى الحركة الطالبية الروسية بخصوص المظاهرة التي جرت في ساحة قازان في بيتربورغ وشارك في الصباح الأدبي الموسيقي في صالح المكتبة الروسية في باريس. وفي هذه السنوات ومابعدها تعرف زولا بممثلي الجالية الروسية الثورية في المهجر ومنهم م.و. أشكيناري مؤلف رواية "ضحايا القيصر" والتي نشرت في صحيفة "فوليتر" بتوصية من زولا بالذات. فكر زولا بكتابة رواية "سعادة السيدات" في بداية السبعينيات ولم ينجزها إلى في عام ١٨٨٢ أي بعد أحداث الأول من آذار عام ١٨٨١(١٠) التي أثارت اهتماماً أوروبياً عاماً بالمذهب العدمي الروسي. والهام بالقدر نفسه هو أن تورغينيف، في الوقت ذاته، في ربيع عام ١٨٨٢ عندما كان زولا يعمل في "سعادة السيدات" قد اعتزم في فترة مرضه الأخير كتابة رواية أراد فيها حسب مذكرات ب.ل. لافروف "معارضة نموذج الإشتراكي الثوري الروسي بنموذج الفرنسي من أصحاب الرأي الواحد". "وكانت هذه الفكرة تعارض الطبيعة الروسية التقدمية مع الأوروبية الغربية قد شكلت جزءاً من مادة أحاديثنا سواء معي أو مع أشخاص آخرين". وزميل تورغينيف الآخر، رولسون، الذي سمع، في الوقت نفسه، ومنه بالذات، خطة هذه الرواية، يذكر أنه كان ينبغي، في هذا المؤلف غير المنجز، أن يتم إدراج "فتاة روسية تلتصق بأفكار العدميين" والتي تغادر الوطن وتستقر في باريس وتلتقي مع إشتراكي فرنسي شاب وتتزوج منه. ويبرهن م.ك. كليمان بصورة مقنعة على غاية من الدهشة أن زولا "لم يكن على علم بخطة تورغينيف هذه فحسب" بل نقل، أيضاً، "أساسها أي حالة التقابل بين ثوري غربي وثوري روسي" إلى "جيرمينال" رواية عام ١٨٨٥(١١). وبهذا الصدد، يبدو مثل الحقيقة واقع أن زولا عندما طور فكرة

تورغينيف، ظهرت لدى الكاتب الفرنسي فكرة إعادة صنع بطلة الرواية الروسية "العدمية" على الطراز الفرنسي.

فما هو، مع ذلك، الشيء المشترك في مواضيع وشخصيات رواية تشيرنيشيفسكي ورواية زولا تلك التي يتحدث فيها عن قصة عاملة باريسية في مخزن كبير؟ وكيف يمكن الربط بين مؤلفين غريبين أحدهما عن الآخر بهذا القدر من التباعد؟

سجل زولا نفسه ازدواجية تشابكات روايته وتداخلاتها: "فمن جهة، الموتيف التجاري و المالي" ومن جهة أخرى "الشوق والحب والحبكة بمشاركة امرأة"(١٢). وقد أشار النقد إلى أن ازدواجيةالمهمة لم تسبب الضرر لقيمة المغزى العام. هذا ماذكره، مثلاً ب.د. بابوريلين المعجب بزولا: "لم يحدث أبداً في الأدب النثري الرفيع أن تكون حياة مؤسسة كاملة مكونة من سلسلة من الحسابات النقدية بهذا القدر من الامتزاج مع قصة الحب كما هي الحال في هذه الرواية" (١٣). وهنا يكمن التشابه بين المؤلفين. ففي رواية زولا تشغل قصةالمخزن الكبير "سعادة السيدات، محل نوفوتيه" الذي يحتكر التجارة ويحطم أرباب العمل الصغار الآخرين في الشوارع المجاورة مكاناً مركزياً. ولا تضنّ الرواية بالتفاصيل المالية والتجارية لأنها ليست رواية فحسب بل هي، في الوقت نفسه بحث اجتماعي واقتصادي كامل.

وفي رواية تشيرنيشيفسكي يحتل المكان المركزي قصة تنظيم ورشة الحياكة العائدة إلى فيرا بافلوفنا إذ بعد التجربة الأولى تجئ فيرا بافلوفنا إلى جولي وترجوها أن توصي معارفها بهذه المؤسسة قائلة لها: "ياطفلتي، بإمكانك إحراز نجاح جيد إذ لديك ورشة وذوق. ولكن لهذه الغاية يلزم وجود مخزن فخم في شارع النيفا". فأجابتها فيرابافلوفنا: "نعم سأحصل على ذلك مع الأيام. وهذا سيكون هدفي". وفي نهاية الرواية نعرف فعلاً أن "الربح كان

جلياً في مخزن "النيفا" وأن فيرابافلوفنا وميرتسالوفا قد حققا الهدف إذ "بعد عدة أشهر من المشاغل بدمج المؤسستين" تم كل شيء وظهر في شارع النيفا إعلان جديد: "إلى العمل الجيد، محل نوفوتيه". وليس إهتمام تشيرنيشيفسكي أقل بل، لعله بنسبة أكبر، بالجانب العملي التجاري لهذه المؤسسة، من زولا، لأن الأمر يخص مبادئ الحياة التجارية. لاتكمن المسألة، بالطبع، في أن جامعاً يجمع بين المؤسستين التجاريتين الكبيرتين الموصوفتين من قبل تشيرنيشيفسكي وزولا، بل على العكس، إن هذه "المخازن -التقليعات" متباية فيما بينها وهي تقوم على أسس متناقضة صراحة. والأمر يتناول موضوعاً آخر هو أن زولا استطاع أن يجد في رواية تشيرنيشيفسكي، تجربة ناجحة لاتخص إدراج "الموتيفات المالية والتجارية" في الأعمال النثرية فحسب بل ذاك الالتحام الوثيق بين هذه الموتيفات وعناصر الرواية العادية، وخاصة بين دسائس الحب رواية تشيرنيشيفسكي يمتزج الشوق والحب والغراميات النسائية امتزاجاً وثيقاً بموضوع "المؤسسة التجارية" وبنفس القدر مثلما هي الحال في "سعادة السيدات" لزولا. إن تنظيم محل الحياكة لفيرا بافلوفنا هو نتيجة لزواجها من لوبوخوف، ومن ثم كيرسانوف وبسبب ولعهما بفيرا بافلوفنا وللتأثير المعنوي عليها. وفي رواية زولا، يبرز أوكتاف موريه العبقري التجاري ورب العمل الفظ المقهور من قبل العاملة المتواضعة دينيزا التي تتعاطف، سراً، مع الأشكال الجديدة التي يكتشفها في مجال التجارة. وإن قصة الحب التي تجمع فيما بينهما لا تدع المجال، لدقيقة واحدة، كي يتم نسيان ذاك العمل التجاري الذي يرتبطان به ارتباطاً وثيقاً والذي بدونه تفقد شخصيتهما كل إهتمام وحرص.

كتب زولا في مسودة الرواية: "أود في "سعادة السيدات" كتابة قصيدة حول النشاط المعاصر. ولهذا بالذات فهنا تغير كامل في الفلسفة، وقبل كل شيء لا وجود لأي تشاؤم إطلاقاً ولا لاستخلاص أية استنتاجات بصدد الحياة

ولاجدواها وكآبتها، بل على العكس استخلاص استنتاج حول قوة العمل الدائم وجبروتها والفرح بولادة هذه القوة" ويذكر زولا في موضع آخر أنه ينبغي "تجسيد العصر المادي القائم على التعاونيات، في الرواية. وكان النقد قد سجل، غير مرة أن زولا في روايته هذه وبصورة غير متوقعة "يتكيف على الطريقة السارة غير المبررة"(١٤).وبالطبع سيكون من الجرأة بمكان التأكيد على أن هذا "التغير الكامل في الفلسفة" هو في داخلها، نتيجة لقراءة رواية تشيرنيشيفسكي المشبعة بالحيوية والإيمان بقوة العقل البشري. ومما يبعث الفضول هو أن إحدى حاملات هذه الأحاسيس السارة بالقوة الدائمة للعمل المبذول، في رواية زولا، أي دينيزا، إنما تبدو لهؤلاء النقاد أنفسهم بصفتها الفتاة الموصوفة "عند المؤلف بصورة غير مقنعة بشكل ساخر" بل إنها "واحدة من شخصيات زولا الأقل نجاحاً وتوفيقاً"(١٥). فهم يتساءلون لماذا تقف دينيزا هذه الفتاة الريفية التي ألفت نفسها في باريس، مباشرة إلى جانب "المخازن الكبرى" و "الأفكار الواسعة الجديدة" في مجال التجارة مادامت هي نفسها إبنة صباغ مفلس؟ ولماذا لانعرف شيئاً حول تشكل نظرات هذه الفتاة؟. كتب زولا في المسودة: "أريد أن تكون هي، في البداية، نحيلة وطيبة وخجولة ووجلة "أومنسية ومهملة" ومسحوقة (...). فهي تتكون تحت تأثير فخامة المخزن. وعند ذاك يتكشف طبعها ومزاجها إذهي إيجابية وعفيفة وعملية(...) ولالزوم لجعلها مكارة وداهية وحازمة وحذرة، وعليها أن لاتبذل الجهد كي تتزوج من اوكتاف. ولماذا، في هذه الحالة، ماأن تكسب دينيزا المتكونة "تحت تأثير فخامة" المخزن، شيئاً من السلطة على مشاعر اوكتاف موريه حتى تتصرف بعكس مايقوم به أترابها الذين يخدمون في المخزن؟ وعوضاً عن زواج ذي منفعة، حيث حانت الفرصة للحصول على الثروة الضرورية لأسرتها، نراها ترفض فكرة الزواج وزيادة أرباحها بل حتى أنها عوضاً عن إعداد شؤون سعادة الشخصية، تبدأ العمل في التخفيف من أقدار

العاملين معها في المخزن. ولايقدم زولا الجواب عن هذه المسألة إلا أن "ماالعمل؟" لتشيرنيشيفسكي تطرح أمامنا الرد. إن ماتقوم به دينيزا هو بالذات ماقامت به فيرابافلوفنا، ولكن على طريقتها. يقول تشيرنيشيفسكي في الفصل الثالث أن فيرا بافلوفنا قد لفتت انتباه الفتيات الخياطات بمهارتها الفنية "أن في ورشتهن يوجد عدد من الطلبيات الموزعة على أشهر السنة بصورة غير متساوية إطلاقاً وأنه لن يكون من السيء تحويل جزء من الأرباح الخاصة بالأشهر المربحة وذلك لأجل تسوية وضع الأشهر غير المربحة كانوا يقومون بالحسابات بدقة هائلة وكانت الفتيات تعرفن أنه كتاب ق.غريم "نجاحات العلوم والفنون والأداب في روسيا" الشيء الكثير عن الديسمبريين. وقد تمَّ استقاء معلومات كثيرة في هذا الكتاب من كتاب أتكينسون. فهنا نجد القصص حول التعارف مع أسرتي قولكونسكي وتيروبيتسكي في ايركوتسك وزيارة ن.بيستوجيف في سيليسفينسك، وي.د. ياكوشكين في يالوتوروفسك(٣١). وكان أ.يه. روزين في حديثه في الرسالة الموجهة إلى ن.أ. نيكرا سوف، عن قصة نشر أولى المذكرات "الديسمبرية" المكتوبة من قبله والتي رأت النور، في البداية، في ألمانيا، قد ذكر أنه "ترجم هذه القصة بصورة رائعة وأصدرها في طبعة فخمة وأنيقة في لندن شخص اسمه جون ميلد ماي، شارع ايفيلين"(٣٢) واستقبل الكتاب بالمديح والتقريظ في المجلات الإنكليزية(٣٣) إلا أن المميز فيه أنه لم يتطلب تصويباً للوثائق التاريخية الخاصة حول أن من هم الديسمبريون" لأن هذا كان من المواضيع المعروفة جيداً في إنكلترا منذ نصف قرن تقريباً.

الهوامش:

* الديسمبريون فئة ثورية من النبلاء الروس قامت بانتفاضة في كانون الأول عام ١٨٢٥ ضد الحكم المطلق ونظام الرق الإقطاعي معتمدة على الجيش وحده وكان هدفها إلغاء الرق وإقامة نظام جمهوري أو ملكي

دستوري. تم القضاء على الحركة بصورة وحشية إذ تعرض عدة آلاف من العسكريين لصنوف من التنكيل (المترجم)

١- روسيا والروس، باريس ١٨٤٧، الجزء١، ص١٩٢ (بالفرنسية)

* نيقولاي إيفانوفيتش تورغنيف (١٧٨٩-١٨٧١) ديسمبري. غادر البلاد في عام ١٨٢٤ وأصبح لاجئاً سياسياً. وهو في منفاه الاضطراري، صدر الحكم عليه، في وطنه، بالأشغال الشاقة المؤبدة. ومن كتبه الصادرة: "روسيا والروس" (المترجم)

٢- د.ك بتروف: روسيا ونيقولاي الأول في أشعار اسبرونسيدا وروسيتا، سان بطرسبورغ، ١٩٠٩، ص٨١-٨٢، ملاحظات.

٣- الصحافة والثورة، ١٩٢٥، الكتاب ٨، ص٣١-٥٢.

٤- الجمعيات السرية في روسيا في بداية القرن التاسع عشر، موسكو ١٩٢٦، ص٨٨-١٠٢.

٥- ف. ألكسندرينكو: روسيا وانكلترا في بداية سيطرة الإمبراطور نيقولاي الأول (حسب تقارير السفير الإنكليزي اللورد ستراتغفورد). بلاد الروس، ١٩٠٧، العدد ٢٩، ص٥٢٩ -٥٣٦- تقدم هذه المقالة جدولاً بالوثائق عن انتفاضة الديسمبريين والمحفوظة في أرشيف الدولة بلندن (ص٥٣٠).

٦- روبرت لي: الأيام الأخيرة من حياة ألكسندر والأيام الأولى من حياة نيقولاي، إمبراطوري روسيا، لندن ١٨٥٤ (بالإنكليزية). قدم بو.ج. اوكسمان توصيفاً وتقويماً مفصلين لهذا المرجع في كتاب "انتفاضة الديسمبريين. مواد" (موسكو ١٩٢٩، المجلد ٢٦، ص٢٣-٢٤).

٧- إضافة إلى الرسالة، راجع: س.م. تشيرنوف، البحث عن علاقات الديسمبريين مع الغرب. في كتاب: من عهد الكفاح ضد القيصرية. كييف، ١٩٢٦ ويمكن الإشارة إلى الوثيقة المنشورة في ملحوظات "الوزير الإنكليزي

كاينينغ تحت رقابة البوليس الروسي" (السنوات الفائتة، عام ١٩٠٨، تشرين الأول، ص ١٩٨). ويتعلق الأمر بتقرير الأمير العظيم قسطنطين بافلوفيتش من وارصو والذي يتم فيه نفي صحة "شهادات المقدم في فوج المشاة مورافيف أبوستول كما لو أن "اللورد ستراتفورد- كاينينغ كان في وارصوولـه علاقات مع أعضاء الجمعية السرية ووعد، المذكور نفسه، بتقديم العون من قبل إنكلترا".

٨- س.ل. جونسون: المستعمرة البريطانية في روسيا، ويستمينستر، ب.كازانسكي، النقد الأوروبي الغربي عن بوشكين، الناقد الأدبي ١٩٣٧، العدد ٤، ص ١١٨-١٢٢و س. كروسي: بوشكين في إنكلترا، نشرة دورية حول الأدب المقارن، ١٩٣٧، العدد١، ص١٦٦ (بالفرنسية).

١٧- عبر عن هذا اللغز، للمرة الأولى ج. ستروفه (ج. ستروفه، بوشكين في المدرسة النقدية الإنكليزية المبكرة -المجلة النقدية الأمريكية السلافية والأوروبية الشرقية، ١٩٤٩، المجلد ٨، العدد ٤، ص٣٠٩ بالإنكليزية) على أساس المدونات التي تحققت في نسخة المجلة المحفوظة في المتحف البريطاني. وفي فترة غير بعيدة جرى تحقيق جديد لها في مقالة: م. كوران فيلين، المجلة النقدية الفصلية الأجنبية حول الآداب الروسية والبولونية (المجلة النقدية الأوروبية الشرقية السلافية، ١٩٦١، المجلد٤٠، العدد ٩٤، ص٢٠٦-٢١٩) (بالإنكليزية).

١٨- الشارتي ت.فورست في عام ١٨٥١ كان قد نشر في مجلة "أوراق قضائية لأجل البشر" ومن خلال المشاهدات الذاتية، مقالة عن الديسمبريين بعنوان "السلافيون المتحدون" (ت. فروست، ذكريات عن صحفي ريفي، لندن ١٨٨٨، ص٨١ بالإنكليزية). فهو، أيضاً استشهد برأي د. أركادت والمدون في "نجم الشمال" الإنكليزي حول تقديس الديسمبريين عند الشارتيين الذين كانوا يعترفون كما لو أنه ثمة تأثير للثوريين الروس

النبلاء عليهم (ت. فروست، ذكريات... ص٣٢) وحتى وجود تطابق غير عرضي في تسمية الصحيفة الشارتية والمجلة الديسمبرية "نجم القطب". وكانت الشخصية الشارتية المعروفة، الشاعر أيه. جونس يتحدث بمهابة وإعجاب عن الديسمبريين في روايته التاريخية "رومانس عن الشعب" المنشورة في مجلة "العامل" عام ١٨٤٧، المجلد١، ص١١٠-١١١ بالإنكليزية، وفي مقالته عن بوشكين (١٨٤٨) يتحدث عن جمعية سرية كان رئيسها "بيستيل المقدام" (راجع: يه. دوغول، مقالة مجهولة عن بوشكين في المجلة الشارتية"العامل" خطابات ومحاضرات وأخبار معهد فقه اللغة، ١٩٥١، الإصدار ٣، حتى ١٩٢،١٩٦). وكانت المقالة المتأخرة عن الديسمبريين لكاتبها ق. لينتون "بيستيل والجمهوريون الروس" تعتمد على تلك المعطيات التي حصل عليها من صديقه ألكسندر ايفانوفيتش غيرتسين.

١٩-ب.ق. ستروفه: ذكريات عن سيبريا ١٨٤٨-١٨٤٩، سان بطرسبورغ، ٣٢-٣٤، ٤٢-٤٦.

٢٠- س. س. هيل: رحلات في سيبيريا، لندن، ١٨٥٤ (بالإنكليزية).

٢١- توماس ويتلم آتكينسون: سيبيريا الشرقية والغربية، حكاية عن سبع سنوات من البحث والمغامرة في سيبيريا ومنغوليا وسهوب قيرغيزيا وتتاريا الصينية وجزء من أسيا الوسطى (مع خارطة وأرقام)، لندن ١٨٥٨، ت.و. أتكينسون، رحلات في مناطق آمور الأعلى والأسفل، لندن، ١٨٦٠ (بالإنكليزية).

٢٢- السيدة آتكينسون، ذكريات عن سهوب التتار وعاداتهم، لندن، ١٨٦٣ (بالإنكليزية).

٢٣- العهد الروسي الغابر، ١٨٧٣، تموز، ص٣٥٣.

٢٤- س.يا. شترايخ: ي.ي. بوشين، موسكو، ١٩٢٥، ي.ي. بوشين، مدونات عن بوشكين، موسكو، ١٩٣٧، ص ١٦٧ (رسالة بوشكين إلى ي. آ. اينتيلغارت من يالوتوروفسك بتاريخ ٢١ آذار ١٨٤٥).

٢٥- عن مصيرهم اللاحق راجع: ب.ل. مودز اليفسكي (كييف) في كتاب "المجموعة اليوبيلية"، ١٩٢٧، ص ٨٨٨، من محتويات المتحف الأدبي، الديسمبريون (هيئة التحرير برئاسة ن.ب. تشولكوف، موسكو ١٩٣٨، الكتاب ٣، ص ٥٢٦- ٥٢٦. هنا أيضاً مطبوعة، في الصفحة ١٨٦، رسالة دروسيدا ايفانوفنا إلى يو.ك. غلينكا عن الأطفال والسفر معهم من توبولسك إلى يالوتوروفسك فيما عدام. ي. مورافيف أبوستول، كان يعيش في يالوتر روفسك.

٢٦ - فيما عدا م.ب.مورافيف أبو ستول ، كان يعيش في يالوتورفسك: ي.د. ياكوشكين وف.ك. تيزينها وزن ويه.ب. اوبولينسكي و ي.ي. بوشين و ن.ف. باسارغين (منذ عام ١٨٤٧). وتحكي أتكينسون أيضاً عن زوجة مورافيف أبوستول واسمها ماريا قنسطنطينوفنا والمربية أ. ب. سوزو نوفينتش.

٢٧- آ.ك. كوزمين (قارنوا الآن)، منفيون في مينوسينسك، كتاب: الديسمبريون، مجموعة من المواد، موسكو ١٩٢٦، ص ٤٢، ٥٤.

٢٨- قارنوا: أ. كوسوفانوف: صفحات جديدة من حياة الديسمبريين في مينوسينك، في كتاب: الديسمبريون في ناحية مينوسينسك، مينوسينك ١٩٢٥، ص ٧٤-٧٦ (حولية،متحف ن.م. مارتينوف للدولة، المجلد ٣، الإصدار ٢).

٢٩- ذكريات الأخوين بيستوجيف، موسكو ١٩٣١، ص ٣٦١-٣٦٢، رسالة س.ج. فولكونسكي إلى م.م. ميشالكينا، انظر كتاب: الديسمبريون (مجموعة متحف الدولة الأدبي)، موسكو ١٩٣٨، ص ١٠١-١٠٢

٣٠- قارنوا:تذكريات عن الديسمبريين في سيبيريا والمكتوبة نقلاً عن تلميذتهم ف.ن. بالاكشينا، نيران سيبيرية، ١٩٢٤، تموز -آب، ص ١٧٩.

٣١- ف.ر. غراهام: تقدم العلوم... الفصل ٤، ص ٢٤٢- ٢٦١ (بالإنكليزية)، وفي وقت أبكر صدر كتاب س. ادواردز (الروس في وطنهم) (بالإنكليزية)، اسكيتشات س.آ، الفصل٤ (بالإنكليزية).

٩- السيدة ديسبروش، الرسائل الأصلية من روسيا، ١٨٢٥-١٨٢٨، لندن، مطبوع في الصحافة النسائية، ١٨٧٨. إن النسخة التي استفدت منها محفوظة في بريطانيا (بالإنكليزية).

١٠- أليس هاوزن، رسائل السيدة ديسبروش، مقدمة الجمعية الأدبية الإنكليزية الروسية، ١٨٩٧، العدد ١٧، ص١٨-٣٢ (بالإنكليزية)- ثمة تدوين حول هذه النشرة، في "البشير التاريخي" (١٨٩٧، العدد٧، ص ٢٥٩).

١١- في رسالة ديسبري المؤرخة في ١٣ آب ١٨٢٦ يُعطى، مثلاً، وصف هام للأمسيةالتي أجرتها في صالون زينادافولكونسكايا (السيدة ديسبروش، رسائل أصلية من روسيا... ص ٧٨-٨٥) بالإنكليزية.

١٢- كتاب كل يلد، ذكريات عن العمل والمغامرة في سلسلة الكتب في شمالي أوروبا وفي روسيا من قبل الراحل جون باترسون، لندن، ١٨٥٨، ص ٣٩٥-٤٠٥ (بالإنكليزية).

١٣- راجع مثلاً: ف.ك. غراهام: تقدم العلوم والفنون والآداب في روسيا. لندن ١٨٦٥، ص٢٤٢- ٢٦١ بالإنكليزية (حديث مفصل عن الديسمبريين) وتوماس ميللر، روسيا، نهوضها وتقدمها، مآسيها وثوراتها، لندن ١٨٥٦، ص ٤٠٦-٥٠٠ بالإنكليزية.

١٤- يه. مورتون: رحلات في روسيا والإقامة في سان بطرسبورغ والأوديسا في أعوام ١٨٢٧ - ١٨٢٩، لندن، ١٨٣٠.

١٥- نوريــة فصليــة أجنبيــة، ١٨٣٢، المجلـد ٩، ص٣٩٨- ٤١٨ (بالإنكليزية). ومن المميز أن المؤلف في كلامه على ريليف الذي "فقد حياته بسبب المشاركة في المؤامرة البطرسبورغية" إنما يفصح عن افتراض بأن هذا "معروفاً بالنسبة إلى بعض قرائنا".

١٦- انظر م.ب. ألكسييف: بوشكين في الغرب. في كتاب: أخبار لجنة بوشكين، موسكو - لينتغراد، ١٩٣٧، المجلد ٣، ص ١١٤، غير سياسية، لندن، ١٨٦٢). إن الفصل الرابع بأكمله مكرس "للأدب الروسي المذاب" (ص٦٦-٧١ي). تورد، هنا أيضاً، معطيات جمة عن الديسمبريين المجتمعين بمساعدة آ.ي. غيرتسين المذكور في النص.

٣٢- أرشيف قرية كارابيخي، موسكو ١٩١٦، ص١٦٢-١٦٧. الأمر يتعلق بكتاب: المتآمرون الروس في سيبيريا سرد شخصي من قبل أ.ر. بارون الديسمبري الروسي (الترجمة من الألمانية من قبل جون ميلد ماي)، لندن، ١٨٧٢ (بالإنكليزية).

٣٣- المجمع العلمي ١٨٧٣، كانون الثاني ١٨، العدد ٢٣٦٠، ص ٧٧-٧٨. كانت الطبعة الألمانية التي سبقتها، للذكريات ذاتها قد حرضت على كتابة مقالة كبيرة ومتعاطفة للغاية في مجلة "عرض إيدنبورغ: (١٨٧٠، المجلد ١٢٢، العدد ٢٧٠، ص ٣٦٣-٣٨١).

■■

وضـــع التـــرجمة في الأردن

■ بقلم: د. عبد الله الشناق ■

أستاذ الترجمة في جامعة اليرموك ورئيس جمعية المترجمين الأردنيين

مقدمة:

نحاول في هذه المقالة التركيز على وضع الترجمة في الأردن والدور الذي تلعبه جمعية المترجمين الأردنيين في الرقي بعملية الترجمة من العربية إلى مختلف اللغات أو عكس ذلك في هذا البلد، وتنشيط مزاولتها، وذلك للمساهمة في تطوير الحركة الثقافية على المستويين القومي والعالمي. ونحاول أيضاً بشكلٍ موجز تقييم وضع الترجمة في الأردن منذ العشرينيات. ومما يؤسف عليه عدم وجود دراسة شاملة لحركة الترجمة في الأردن حتى الآن، إضافة إلى فقدان التواصل بين المنظمات المعنية بالترجمة، مما أدى إلى صعوبة توافر المعلومات.

وتعرّف هذه المقالة أيضاً بالقانون الجديد المتعلّق بحق المؤلف بالنشر، كما أنها تشير في النهاية إلى أن جمعية المترجمين في الأردن هيئة، ليس القصد من وجودها تحقيق مكاسب مادية، بل إنها تسعى للإرتقاء بعملية الترجمة في الأردن، وذلك بصياغة ووضع معايير لكيفية الترجمة وتطوير قدرة المترجمين المهنية وإيجاد روابط بين هذه الجمعية، ونظيراتها من الجمعيات العربية؛ مثل: جمعية المترجمين السوريين، وجمعية المترجمين العراقيين، وإتحاد المترجمين العرب(أ.م.ع)، والإتحاد العالمي للمترجمين (أ.ع.م).

الترجمة في العالم العربي:

تمثلت حركة الترجمة في العالم العربي منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين بجهود كان يبذلها أفراد، ودور نشر خاصة، وموزّعون، إلا أنّ بعض الدول العربية قامت في الخمسينيات بتأسيس منظمات رسمية للعناية بشؤون الترجمة، فقد اضطلعت وزارات الثقافة والإعلام والتربية والتعليم العالي والجامعات وأكاديميات اللغة العربية وجهات أخرى بمسؤوليات الترجمة والتوزيع عبر العقود الخمسة الأخيرة تقريباً. وقد سارت نشاطات دور النشر الخاصة والأفراد جنباً إلى جنب مع هذه الهيئات الحكومية.

في الحقيقة ليس باستطاعة أحد أن ينكر أهمية الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، أو عكس ذلك، لأنّ هذا العمل يعتبر وسيلة فعّالة للتواصل البنّاء بين البلدان العربية والأمم الأخرى. ومع ذلك فإنه من السهل ملاحظة أن حركة الترجمة في العالم العربي يعوزها التخطيط، والتنظيم، وعليه فإن المسؤولية تقع على كاهل جمعيات وإتحاد المترجمين العرب وينبغي علينا في هذا الجانب أن نقرّ بالدور الذي لاتزال تلعبه المنظمة العربي للتربية والثقافة والعلوم بتونس، فقد قامت هذه المنظمة بعمل الكثير، ولكن لايزال أمامنا الكثير لنقوم به بشكل جماعي أيضاً. وهذا يفسّر شدّة حاجتنا لهيئة عربية، لتنسيق الجهود التي تبذلها منظمات عديدة في العالم العربي.

يمكننا القول من ناحية تاريخية أن حركة الترجمة العربية كانت في عصرنا الذهبي خلال الفترتين الأموية والعباسية. فقد كانت أعظم حركة شهدها التاريخ. حيث ترجمت فروع المعرفة العلمية، والفلسفية، والمنطقية من الهندية والفارسية واللاتينية واليونانية إلى العربية. إذ قام الخليفة العباسي المأمون بإنشاء "بيت الحكمة" ليمكّن العرب ولقرون عديدة من قيادة حضارة سادت العالم. ولكن ولسوء الحظ فقد تراجعت هذه الحركة نتيجة للهزائم والإحباطات التي مُني بها العرب.

ومن المؤكد أنّ العرب اليوم لن يتمكنوا من اللحاق بركب الحضارة المعاصرة دون ترجمة ثقافات وعلوم الأمم المتقدمة، والاستفادة منها. ومن يدري فقد يعيد التاريخ نفسه؟!

وضع الترجمة في الأردن:

يرتكز هذا الجزء من المقالة بقوة على دراسة وضع الترجمة في المملكة الأردنية الهاشمية، أجراها المرحوم عيسى الناعوري.

بداية فإنّ وضعَ الترجمة في الأردن غير مرضٍ، وأكثر من ذلك فإنّ الحركة الثقافية في هذا البلد لم يتم توطيدها بعد، لأنّ الأردن ما زالت دولة فتيّة، وقد قام الأمير عبد الله بن الحسين بتأسيسها سنة (١٩٢١) تحت اسم إمارة شرق الأردن، وحتى سنة (١٩٩٣) لم يكن هناك جمعية للمترجمين الأردنيين تشجعهم على النهوض بحركة الترجمة في هذه الدولة، فقد كانت الترجمة تمارس بشكل عشوائي عن طريق مترجمين على مستوى فردي، أو مكاتب تجارية للترجمة، ولذا لا نستطيع أن نجد سجلات رسمية بمقدورها أن تعكس كمية ونوعية الأعمال المترجمة، ولسوء الحظ فإنه لا يوجد ولو ناشر واحد معروف ينشر الترجمات التي يقوم بها المترجمون الأردنيون، وإضافة إلى ذلك، فإنه لا يوجد منظمة توجه حركة الترجمة في الأردن، كما أن عدد المترجمين أيضاً صغير، وأغلبهم غير متمكّن من اللغة العربية واللغات التي يترجم منهاأو إليها، الأمر الذي قد يقود قرّاء الترجمات إلى الاعتقاد بعدم جدوى الترجمة التي يقرأونها. وقليلون جداً هم المترجمون المتفرغون للترجمة. أضف إلى ذلك أن ما يترجم لا يوضع كله في المكتبة الوطنية لوزارة الثقافة. وأخيراً فإن سجلاّت المترجمين والأعمال المترجمة غير كافية، ولا تفي بأغراض البحث والدراسة، رغم وجود بعض المعاهد التربوية والمنظمات الحكومية التي تولي حركة الترجمة في هذه الدولة نوعاً من الإهتمام.

برامج الترجمة في الجامعات الأردنية

جامعة اليرموك:

يتبع برنامج الماجستير في الترجمة من العربية إلى الإنجليزية ومن الإنجليزية إلى العربية دائرة اللغة الإنجليزية وآدابها. وتمنح درجة الماجستير بعد إنهاء مساقات نظرية وعملية في الترجمة، واجتياز امتحان شامل أو تقديم أطروحة مجازة من لجان الإمتحان.

إن المسافات التي يطرحها القسم تتضمن ترجمة متقدمة عامة من الإنجليزية إلى العربية ومن العربية إلى الإنجليزية، وترجمة فنية متخصصة من الإنجليزية إلى العربية ومن العربية إلى الإنجليزية، ولغويات عربية وإنجليزية مقارنة، وتدريباً عملياً في الترجمة الشفوية، ومساقات أخرى، ويقوم أساتذة من دائرة اللغة الإنجليزية وآدابها بتدريس كل المساقات المطروحة.

لقد تم وضع برنامج الترجمة سنة ١٩٨٤-١٩٨٥ في مركز اللغات، وكان يمنح الطالب الناجح دبلوماً عالياً، وبعد مرور عامين تمَّ رفع البرنامج من درجة الدبلوم إلى درجة الماجستير في الترجمة، وفي أيلول من عام ١٩٩٢م تمَّ إلحاق البرنامج الذي يضم حالياً أكثر من خمسين طالباً من طلبة الدراسات العليا، لدائرة اللغة الإنكليزيةوآدابها. إضافة إلى تخرج أكثر من ستين طالباً من البرنامج من حملة الدبلوم والماجستير يعملون الآن في الأردن وفي الدول العربية المجاورة. وهم يساهمون بنشاط وبنجاح في التقدم الثقافي للدول العربية تماماً كما يساهمون في تقدّم وطنهم الأم. مشيرين إلى أن بعض الخريجين باتوا في مواقع هامة في قطاعات حكومية مختلفة.

الجامعة الأردنية:

لقد تمَّ وضع دبلوم في الترجمة من العربية إلى الإنجليزية ومن الإنجليزية إلى العربية في مركز اللغات في شباط من عام ١٩٨٢م، وكان يتعيّن على كل

طالب اجتياز (٤٥) ساعة معتمدة من المساقات النظرية والعملية للحصول على دبلوم عالٍ في الترجمة.

المترجمون الأردنيون:

عندما تناقش حركة الترجمة في الأردن يتوارد إلى الأذهان مجموعة أسماء بعض الروّاد المميزين في حقل الترجمة. فمثلاً يعتبر عيسى الناعوري المترجم الأكثر نشاطاً في ميدان الأدب منذ عام (١٩٦١) وحتى وفاته قبل عقدٍ من الزمان تقريباً. فقد قام بترجمة كبيرة من القصص القصيرة، والروايات، والقصائد خلال فترة حياته، حيث كل يترجم من الإيطالية، والإنجليزية إلى العربية وبالعكس. وقد ترجمت أعماله المكتوبة باللغة العربية إلى لغات أخرى مثل الإسبانية، والإيطالية، والروسية، والفرنسية، والإنجليزية، واليابانية..الخ.

وتضم قائمة المترجمين الأردنيين أيضاً آخرين غيره مثل حسني فريز، محمود السمرة، إحسان عباس، زهير الكرمي، فواز طوقان، حسن الكرمي، محمود إبراهيم، عبد الله الشناق، وغيرهم، وبعض أولئك المترجمين أعضاء في جمعية المترجمين الأردنيين، وبعضهم الآخر أعضاء في الجمعية وأساتذة جامعات معاً.

الترجمة الفنية في الأردن:

إن حركة الترجمة في الأردن ليست ذات شأن، فالترجمة سواء منها الشفوية أو المكتوبة لا تزال في مرحلة الطفولة، والجزء الأكبر من الترجمة المكتوبة موجّه نحو الأعمال الأدبية من قصص قصيرة، وروايات، وشعر، ومسرح، وغير ذلك. أما الترجمة الفنية فهي تسير ببطء خلف الترجمة الأدبية كما
ـة مفادها أن الجامعات الأردنية
تقوم بتدريس المواد العلمية باللغة الإنجليزية، مما لا يدع حاجة حقيقية للترجمة إلى اللغة العربية.

من الطبيعي وجود عشرات الآلاف من المصطلحات الفنية المستخدمة حالياً في أنحاء العالم والتي نحن بحاجة إلى أن ننقلها إلى العربية حتى يتمكن المواطن الأردني من استخدامها، ومعظم هذه المصطلحات يقع ضمن نطاق الأجهزة الألكترونية، والآلات الصناعية، والحاسبات الآلية، والأدوية، والكيمياء، والفيزياء، وغير ذلك. فغالبيتها لم تعرّب حتى الآن، وحتى تلك التي تمت ترجمتها فهي غير مطابقة للأصل في المعنى وغير مقنعة. وفي الواقع فإنه من المستحيل تقريباً وجود معانٍ مطابقة في معاجمنا العربية القديمة مما يزيد من المشاكل التي يواجهها المترجم الفني العربي.

و النتيجة هي أن هذا البطء في نضوج الترجمة في الحقل الفني كان أحياناً يسبّب خسائر فادحة على مستوى القوى العاملة والقطاع المالي، إذ قد يتعرض العمّال الأردنيون الذين يديرون الآلات إلى أخطار حقيقية نتيجة لجهلهم باللغات الأجنبية، علاوة على ذلك فإن صيانة مثل هذه المعدات والآلات لن تفي بالغرض دون توفّر الكتيبات العربية المترجمة للمواد المصنّعة، ولسوء الحظ فإنه لا يوجد إحصاءات رسمية عن وضع الترجمة الفنية في الأردن، والتي من الممكن أن تلقي بعض الضوء على هذه المشكلة، وهذا ما يجعل من إجراء الدراسات والأبحاث على هذا الحقل الحيوي من الترجمة أمراً ملحّاً.

جمعية المترجمون الأردنيين (ج.م.أ)

إن جمعية المترجمين الأردنيين هي جمعية أردنية، وطنية مهنية فنية للمترجمين التحريرين والمترجمين الفوريين. وقد أنشئت في تشرين الثاني من عام (١٩٩٣م) تحت رعاية وزارة الثقافة. ولم يكن حتى ذلك الحين ولو جمعية وطنية مهنية واحدة مع أنه كان يوجد عدة هيئات مهنية عامة وخاصة. وتخطط الجمعية لإتخاذ فروع لها في مدن الأردن مثل إربد، والزرقاء، والكرك وغيرها. وترعى شؤون الجمعية هيئتها الإدارية التي تخضع لقوانينها، ولأي قرار تتخذه الجمعية في اجتماعها العام، وقد دخلت جمعية المترجمين الأردنيين عضوية إتحاد المترجمين

العرب في حزيران من عام ١٩٩٥، ويتوقع لها أن تدخل في عضوية الإتحاد العالمي للمترجمين (أ.ع.م) في القريب العاجل. وهناك خمسة عشر من أعضائها المؤسسين الثمانية عشر هم أساتذة جامعات من المتخصصين في اللغويات، أو في الترجمة، أو في الأثنتين معاً. ويوجد في الجمعية حالياً (٩٢) عضواً كاملاً و(٢٠) عضواً مساعداً وفخرياً.إنّ وجود الجمعية لم يكن لتحقيق مكاسب مادية بل من أجل تحقيق ما يلي:

١- زيادة أهمية وتنشيط مزاولة الترجمة من اللغات المختلفة إلى العربية وبالعكس في الأردن، للمساهمة في تطوير الحركة الثقافية على أساس وطني وعربي وعالمي.

٢- الإرتقاء بالترجمة نوعياً في الأردن عن طريق صياغة ووضع مقاييس للجودة، وتطوير قدرة المترجم المهنية.

٣- تبادل المعلومات ذات العلاقة بالترجمة والاحتفاظ بعلاقات وثيقة بين أعضاء الجمعية أنفسهم من جهة، وبين الجمعية وجمعيات أخرى مماثلة من جهة أخرى.

٤- التنسيق مع هيئات مختصة لضمان الحقوق المهنية للمترجمين.

٥- تدريب وإعداد مترجمين معتمدين.

٦- توفير خبرات ونصائح في مجال العمل من مؤسسات رسمية وغير رسمية.

هذا وليس للجمعية أية أهداف سياسية، أو إقليمية، أو طائفية، أو قبلية، وتعمل على الحفاظ على أهدافها وذلك بإلقاء المحاضرات، وعقد الحلقات، والمؤتمرات، وتنظيم برامج تعليمية وتشجيع المؤسسات التعليمية وتوفير منشورات متخصصة في الترجمة والأعمال المترجمة.

أهداف أخرى:

قامت الجمعية بالاتصال ببعض الأفراد والمؤسسات، وشكلت ثلاث لجان لتحقيق أهدافها الرئيسة، كما اتصلت بهيئات حكومية عديدة (مثل وزارة الإعلام والجامعات..الخ)، وبالسلك الدبلوماسي لإطلاعهم على نشاطات الجمعية ودورها في رفع مستوى عملية الترجمة في الأردن، وقد تلقت معونات مالية حكومية محدودة لنشر بعض الأعمال المترجمة، كما يتم تمثيلها في المنتديات الوطنية. وقد تمّ أيضاً قبولها عضواً فعّالاً كاملاً في إتحاد المترجمين العرب، ويجري الآن العمل على ضمّها إلى إتحاد المترجمين العالمي بعضوية كاملة.

تمويلها:

ليس لدى الجمعية ما يكفي من مصادر دخل، وتشكّل الاشتراكات السنوية التي يدفعها أعضاء الجمعية والمعونات التي تقدمها وزارة الثقافة الأردنية المصدر الرئيس لتمويلها. ويبلغ رسْم العضوية السنوي (١٢) ديناراً أي (١٨) دولار تقريباً، وتقدّم وزارة الثقافة معونة سنوية تتراوح بين (٣٠٠-٥٠٠) دينار، أي ما يعادل (٤٥٠-٧٥٠) دولاراً تقريباً، وتخطط الجمعية لأن تكون منظمة تموّل نفسها بنفسها. وهذا هو سبب بدء الجمعية بمشاريع لها، مثل نشر كتب جديدة، أو أعمال مترجمة والقيام بنشاطات ثقافية أخرى من شأنها مساعدة الجمعية من الناحية المالية على تنفيذ واجباتها تجاه مجتمعها وأعضائها على وجه الخصوص. وتتضمن خططها المستقبلية تجنيد المزيد من الأعضاء المؤهلين لتمثيل الأردن تمثيلاً كاملاً، وتتضمن أيضاً فتح فروع جديدة لها في أغلب مدن المملكة، ونشر مجلة خاصة بمهنة الترجمة ورسالة إخبارية فصلية. وستأخذ الجمعية على عاتقها القيام بمبادرات في ميدان اللغات وخدمات الترجمة الفورية والكتابية في الأردن.

القصة

١- معطف الهارق. بريخت. ت اسمهان سلاح

٢- أولاف: هيرمان كيستر -ت. عدنان حبال.

٣- الابتسامة الساخرة. هوغوديرنر -ت. نوال حنبلي

٤- هاكوب هسهس بقلم نشان شاهين. ت. نزار خليلي

٥- جثة الأمير -غابرييل ميرو. ت. علي الأشقر

٦- غياب. كريستينا فرناندث كوباس.ت. عبداتي ابريكه إبراهيم

معطف الهارق

▪ بريخت - ت.أسمهان سلاح ▪

يعتبر جوردانو برونو النولوي، والذي أحرقته سلطات محاكم التفتيش في روما عام ١٦٠٠ بتهمة الزندقة، رجلاً عظيما لابسبب جرأة نظرياته التي أثبتت صحتها منذ ذلك الحين حول حركات الأجرام السماوية وحسب بل أيضاً بسبب موقفه الصلب أمام المحكمة إذ قال: " إن الخوف الذي يتملككم حين تنطقون بالحكم عليّ قد يكون أكبر من خوفي إذ أسمعه". وعندما يقرأ المرء كتاباته ثم يلقي نظرة على سلوكه العام من خلال ما وصلنا من أخباره، لايتوانى عن تسميته رجلا عظيماً على أن هناك قصة قد تزيد من تقديرنا له، إنها قصة معطفة.

وقبل هذا يجب أن نعرف كيف وقع في أيدي سلطات التفتيش.

- لقد قام نبيل روماني من فينيسيا، "مون سينيور" حقيقي بدعوة العالِم إلى بيته ليلقي عليه دروساً في الفيزياء وفن قراءة الأفكار ودامت استضافة العالِم بضعة أشهر لقاء الدروس المتفق عليها ولكن عوضاً عن تعلم السحر الأسود الذي كان يتطلع إليه تلقى تعليما في الفيزياء ولهذا كان غاية في التعاسة إذ لايمكن لهذه الأخيرة أن تفيده في شيء مما جعله يندم على النفقات التي تكبدها بسبب ضيفه. ولطالما كان يردد على مسامعه وكان يعني ما يقول، أنه قد حان أوان تلقيه ذلك العلم السرِي المدر للمال والذي على رجل

مشهور مثله أن يحيط به. وعندما لم يجد ذلك نفعاً قام بالوشاية به في تقرير بعثه إلى السلطات كتب فيه: أن هذا الرجل الدنيء والناكر الجميل يلوك لسانه بأشياء مشينة عن المسيح وقد قال عن الرهبان بأنهم حمير ويستغفلون الناس، كما أنه عدا عن ذلك يدَّعي، على عكس ما يرد في الكتاب المقدس بأنه لايوجد شمس واحدة فقط بل شموس عديدة الخ.... الخ.

وأنه، المون سينيور، قد قام بسبب ذلك باحتجازه في القبو ويهيب بالموظفين أن يسارعوا بالقبض عليه وإحضاره بأسرع ما يمكن.

وفعلاً في منتصف ليلة إثنين جاء الموظفون واقتادوا العالم إلى سجون محكمة التفتيش.

حدث هذا يوم الإثنين في الخامس والعشرين من شهر أيار من عام ١٥٩٢ في الساعة الثالثة صباحاً ومن ذلك اليوم حتى يوم صعوده إلى المحرقة لم يخرج النولاني من السجن.

وخلال السنوات الثمانية التي استغرقتها هذه القضية الرهيبة صارع دون كلل من أجل بقائه على قيد الحياة، على أن كفاحه في فينيسيا ليحول دون إرساله إلى روما كان هو الكفاح الأكثر مرارة وفي هذه الأثناء وقعت قصة معطفه.

ففي شتاء عام ١٥٩٢، وكان ما يزال يسكن في الفندق بعد، أوصى خياطا يدعى غابرييل تسونتو بتفصيل معطف ثقيل له لم يكن قد دفع ثمنه بعد. لذى سماعه نبأ القبض عليه توجه الخياط إلى دار السيد المون سنييور الكائنة في منطقة القديس صاموئيل لكي يأخذ حسابه ولكنه كان قد تأخر كثيراً فقد أغلق أحد خدام المون سينيور الباب في وجهه قائلاً " لقد دفعنا الكثير لهذا المحتال" صارخاً عند عتبة الدار لدرجة أن بعض المارة أخذ ينظر إليه.

"لم لاتذهب إلى مكتب السلطات المقدسة وتقول بأنك لك علاقة مع هذا الزنديق" .

وقف الخياط في الشارع مشدوها. سمعت ثلة من أهل الجوار كل شيء، وقام أحدهم وهو قزم مهلهل الثياب ملأت الحبوب وجهه بقذف حجر باتجاهه ثم ظهر من أحد الأبواب امرأة رثة الثياب وصفعته، وشعر تسونتو المتقدم بالسن كم كان من الخطر أن تكون امرأة ذا علاقة مع هذا المارق، فأخذ كضب ينظر حواليه وانعطف عند الزاوية الكبيرة متخذاً طريقاً ملتوية إلى البيت، لم يقص على زوجته شيئاً من سوء الحظ الذي صادفه رغم أنها ظلت تتساءل طوال أسبوع بكامله عن سبب اكتئابه.

لكنها وفي الأول من حزيران، لدى مراجعتها للحسابات وجدت أن ثمن أحد المعاطف لم يسدده رجل كان اسمه على كل لسان، إذ أن النولوي كان قد أصبح حديث المدينة وانتشرت أخبار دناوته الفظيعة في كل مكان، إنه لم يمرغ علاقة الزواج في الوحل في كتبه وأحاديثه وحسب بل إنه لقب المسيح ذاته بالمشعوذ وقال أشياء لاتعقل البتة عن الشمس وأنه لمن المناسب جداً لهذا الرجل ألا يدفع ثمن معطفه. ولم يكن بمقدور هذه المرأة الصالحة أن تحتمل مثل هذه الخسارة فما كان منها بعد شجار عنيف مع زوجها إلا أن ارتدت، ذات السبعين عاما، ثياب يوم الأحد وتوجهت مقطبة الوجه إلى مبنى السلطات المقدسة وطالبت بالأثنين وثلاثين سكوديا التي يدين لها بها ذلك المارق وقد قيّد الموظف الذي تكلمت معه طلبها ووعد بالنظر في الأمر -إثر ذلك تلقى سونتو استدعاءاً إلى المبنى المخيف فذهب إلى هناك وهويرتعد ويرتجف بعين الاعتبار لدى تسوية الشؤون المالية للسجين على أن الموظف أوضح له أن هذا لن يفيده كثيراً.

كان الرجل العجوز سعيداً جداً لمغادرته سالماً حتى أنه انحنى مقدما شكره على أن زوجته لم تكن في مثل سعادته فلم يكن كافيا لزوجها أن يتخلى عن "سكرته" المسائية وأن يبقى يخيط طوال الليل لكي يعوض عن خسارته

مع وجود تلك الديون المتوجب سدادها لتاجر الأقمشة وكانت تصرخ في المطبخ وفي أرجاء البيت أنه من المشين أن يسجن مجرم قبل تسديد ديونه وانها ستعمد لو تطلب الأمر إلى التوجه لقداسة البابا في روما للمطالبة بسكودياتها الإثنتي والثلاثين وأضافت بصوت عالٍ " أنه لايحتاج لمعطف على المحرقة " .

وفي معرض اعترافاتها للقسيس قصت عليه ما جرى لهما ونصحها بأن تطالب باستعادة المعطف على الأقل وقد وجدت في هذا إقراراً من جهة كنيسة مختصة بأن الحق معها إلا أنها أوضحت أنه لايسرها استرجاع معطف مستعمل كان قد تم تفصيله على مقاييس معينة وأنه لابد لها أن تحصل على النقود ولأنها في غمرة حماسها علا صوتها قليلاً رمى بها القس خارجاً مما ساعد على إذعانها للأمر بعض الشيء وبقائها هادئة لبضعة أسابيع. بعد ذلك لم يصدر أي شيء عن مبنى محاكم التفتيش بخصوص المارق السجين ومع ذلك فقد كان الجميع يتهامسون في كل مكان بأن التهم الموجهة إليه كانت تستلزم توقيع أقصى العقوبات وكانت العجوز تنصت بفضول لكل ما كانت تتناقله الألسنة وقد آلمها أن يسوء موقف المارق لذلك الحد. إذ لن يتمكن من الخروج وتسديد ديونه.

ولم تعد تنام الليل وفي آب انهارت أعصابها تحت تأثير الحر وبدأت تفضي بشكواها بكل حرية في الدكاكين حين كانت تتسوق وأمام الزبائن الذين كانوا يأتونها لارتداء ملابسهم على سبيل التجربة وكانت تقول أن القساوسة يقترفون خطيئة عندما يتعاملون مع مطالب مشروعة لحرفي صغير بمثل هذه اللامبالاة.

فلقد كانت الضرائب مرتفعة وكان الخبز قد أخذ في الغلاء لتوه مرة ثانية.

وفي أحد الأيام ذهب بها أحد الموظفين إلى مبنى السلطات المقدسة حيث حذروها هناك بشدة من مغبة عدم التوقف عن ثرثرتها الآثمة وسئلت

كيف لاتستحي من الخوض في شؤون قدسية بالغة الجدية بسبب بضعة سكوديات كما تم إفهامها أن هناك وسائل أخرى للتعامل مع أمثالها من الناس.

وقد ساهم هذا لبعض من الوقت في إسكاتها على أن وجهها كان مايزال يتلون بالحمرة غضباً كلما تذكرت أسلوب ذلك الراهب البدين في الحديث معها "بسبب بضعة سكوديات". ولكن في أيلول، قيل بأن رئيس محاكم التفتيش في روما طلب تسليم النولاني وذلك لكي يبتّ مجلس الشيوخ في الأمر.

كان سكان المدينة يتحدثون بحماس عن طلب هذا التسليم هذا وكان الجو العام يميل للمعارضة ولم تكن النقابات لترغب في محاكمة تجري في روما. ولم تتمالك العجوز نفسها من الغضب. أيعقل حقاً أن يتركوا المارق يذهب إلى روما دون تسديد ديونه لقد كانت هذه هي الطامة الكبرى ولم تكد تسمع هذا الخبر الذي لايصدّق حتى يممّت صوبَ مكتب السلطات المقدسة دون حتى أن تعطي نفسها وقتاً لكي ترتدي سترة أفضل.

تم استقبالها هذه المرة من موظف ذي رتبة أعلى وقد استقبلها بحفاوة ملفتة للنظر مقارنة مع الموظفين السابقين. لقد كان في سن يقارب سنها واستمع لشكواها بهدوء وانتباه وعندما أنهت حديثها، سألها بعد فترة صمت قصيرة فيما إذا كانت تود الحديث مع برونو فوافقت على الفور وتم تحديد موعد المقابلة في اليوم التالي.

في صبيحة ذلك اليوم قابلها رجل ضئيل نحيف في غرفة صغيرة ذات نافذة بقضبان حديدية وكان ذا لحية سوداء فاحمة وسألها باحترام عن حاجتها. لقد اعتادت أن تراه أيام كان يأتي للقياس وكانت تتذكر وجهه جيداً آنذاك. أما الآن فلم تتمكن من التعرف عليه على الفور، لابد أن متاعب الاستجواب قد غيّرته.

وقالت بعجلة: "المعطف، لم تدفع لنا حسابه فنظر إليها بدهشة لثوان ثم تذكر وسألها بصوت خفيض بكم أدين لكم؟ "فأجابت" بإثنين وثلاثين سكوديا، لابد أنك تعرف هذا" استدار إلى الموظف البدين الضخم الذي كان يراقب ما يحدث وسأله إن كان يعرف كم كان لديه من النقود في أمانات المبنى. لم يكن الرجل على علم بهذا ولكنه وعد بأن يتبين الأمر.

توجه السجين بحديثه مرة ثانية إلى العجوز في محاولة لكي يسود أجواء طبيعية وزيارة عادية وسألها: "كيف حال زوجك؟ شوّش العجوزَ لطفُ..

لطفُ الرجل الضئيل، فهمهمت مجيبة بأن زوجها في حال جيدة ثم أضافت شيئا ما حول داء مفاصله.

بعد يومين فقط عاد العجوز إلى مبنى مكتب السلطات المقدسة إذ بدا لها أنه من الأفضل أن تمنح الرجل وقتاً كي يجري تحرياته وكان لها فعلاً أن حصلت على إذن للحديث معه وتوجب عليها أن تنتظر في الغرفة الصغيرة ذات النافذة بقضبان حديدية لأكثر من ساعة لأنه كان يخضع للاستجواب. بدا عليه الإرهاق الشديد عندما أتى.

واذ لم يكن هناك من كرسي فقد استند الى الحائط بشكل أو بآخر ومع ذلك بدأ بالحديث في الموضوع على الفور وقال لها بصوت ضعيف جداً بأنه لن يتمكن من أن يسدد ثمن المعطف. إذ لم يكن هناك من نقود متبقية في أماناته، ومع ذلك لم يدعها تفقد الأمل.لقد فكر جيداً وتذكر بأنه لابد أن يكون له نقودا مع رجل في مدينة فرانكفورت كان قد طبع كتيباً له.وأنه سوف يقوم بالكتابة له إن أعطي الإذن بذلك وبأنه سوف يسعى نحو الإذن بالكتابة في اليوم التالي مباشرة.لقد أحسّ اليوم من خلال الاستجواب بأن الجو لم يكن ملائماً لمثل هذا الطلب ولذلك لم يسأل لئلا يفسد كل شيء. كانت العجوز ترمقه بعينين حادتين ثاقبتين أثناء حديثه لقد كانت تعرف حجج المدينين المتلكئين واستبطاءاتهم. إنهم يلقون بالتزاماتهم إلى الشيطان وعندما يذكرهم

المرء بها يزعمون بأنهم سوف يقلبون الدنيا رأساً على عقب للوفاء بها. "لم تحتاج معطفاً، ليس لديك نقوداً ثمنا له؟ سألته بقسوة."

" لقد كنت أجني ربحاً على الدوام من كتبي ومن التعليم ولقد ظننت بأني سوف أجني ربحاً هذه المرة أيضاً. كنت أظن أني سأحتاج إليه لأني ظننت أني قد أخرج للحرية قال هذا دون أدنى إحساس بالمرارة متعمداً ألا يشعرها بأنه ينتظر منها جواباً. ومن الذي سيقوم بإرسال نقود لرجل يقوم ديوان التفتيش بمحاكمته؟ قالت ذلك بحنق لزوجها عندما آوت إلى فراشها تلك الليلة. لقد كان مطمئناً الآن لموقف السلطات الدينية منه التي لابد وأنها قد استاءت من محاولات زوجته اللاهثة وراء استرجاع النقود،وهمهم قائلا:الآن شيء آخر ليقلق بشأنه ولم تفه الزوجة بشيء آخر بعد ذلك.

مضت الشهور التالية دون أن يطرأ جديد ما على هذه القضية البائسة ولدى إطلالة كانون الثاني قيل أن مجلس الشيوخ قد قرر وّضع رغبة البابا بتسليم المارق موضع التنفيذ ثم تلقى آل تسونتو دعوة جديد للحضور إلى مبنى السلطات المقدسة. ولم يتم تحديد ساعة اللقاء فكان أن ذهبت السيدة تسونتو إلى هناك بعض الظهر، ولم يكن ذلك مناسباً لأن السجين كان ينتظر زيارة المدعي العام الذي انتدبه مجلس الشيوخ لإعداد تقرير حول تسليم السجين.تم استقبالها من الموظف رفيع الشأن الذي رتب لها المقابلة الأولى مع السجين وأخبرها أن السجين كان بوده أن يراها لكنه سيمثل أمام مجلس بالغ الأهمية بالنسبة له وأنه كان ينبغي عليها أن تختار موعداً أكثر ملاءمة. فأجابته باقتضاب بأن عليه أن يسأله فقط فذهب أحد الموظفين وعاد ومعه السجين وجرت المقابلة بحضور الموظف رفيع الشأن.

وقبل أن يتمكن النولاني الذي ابتسم للعجوز قبل وصوله للباب من أن يقول شيئا بادرته هي بالقول: "لماذا تتصرف هكذا إذا كنت تود الحصول على حريتك؟

بدا الرجل الضئيل مكتئبا للحظة لقد أجاب عن أسئلة عديدة خلال ربع السنة الماضية ولم يعد يذكر ما آلت إليه محادثته الأخيرة مع زوجة الخياط وأخيراً قال: "لم أستلم أية نقود، لقد كتبت رسالتين حول هذا الموضوع ولم أتلق أي جواب، لقد فكرت أنه بإمكانكم استعادة المعطف، لقد كنت أعرف أن هذا سيحدث.قالت بلهجة ازدراء لقد تمت خياطته على مقاسك وهو أقصر من أن يرتديه معظم الناس نظر النولاني إلى العجوز متألما والتفت الى رجل الدين الموظف، لم أفكر بهذا، ألا تستطيعون بيع أماناتي وتسليم النقود هؤلاء الناس؟.

" لن يكون هذا ممكنا تدخل الموظف البدين الذي كان يمسك به في اثناء الحديث.

" لقد رفع السيد مون سينيور دعوة بهذا الشأن، لقد عشت طويلا على نفقته...فاعترضه النولاني وقد أخذ منعه التعب" لقد كنت في ضيافته.

رفعت العجوز يدها قائلة لا دخل لهذا بذاك، أعتقد أنه يجب استعادة المعطف ثم سألت بنزق ما الذي ستفعله بالمعطف؟ إحمر وجه الكهل قليلا ثم قال ببطء:

"سيدتي العزيزة،بعض من أخلاق التسامح المسيحية لن يضيرك في شيء، إن المتهم مقبل على استجواب سوف يعني الموت أو الحياة بالنسبة له،لا يمكنك أن تطلبي منه أن يهتم لأمر معطفك بهذا الشكل". فنظرت إليه العجوز وقد تزعزعت ثقتها تذكرت فجأة أين كانت تقف وتساءلت فيما بينها وبين نفسها فيما إذا كان ينبغي عليها أن تغادر وعندها سمعت السجين من وراءها يقول بصوت منخفض "أظن أنه يحق لها هذا" وعندما استدارت إليه قال:"عليك أن تجدي لي العذر في هذا كله، لا يخطرون في بالك أني غير عابئ لخسارتك، سأقدم التماساً حول الأمر. خرج الموظف البدين بناءً على إشارة من الكهل ثم عاد قائلا وهو يبسط ذراعه "المعطف لم يتم استلامه مع حاجياتك أساساً. لابد وأن المون سينيور قد احتفظ به"

صعق النولاني لكنه قال بثبات "هذا ليس من حقه،سأشتكيه" هز الكهل رأسه من الأفضل لك أن تفكر بالمقابلة التي ستجريها بعد دقائق،لاأستطيع أن أحتمل أننا هنا نتلاسن من أجل بضع سكوديات".

صعد الدم وجه المرأة العجوز،لقد لزمت الصمت أثناء حديث النولاني وقبعت في زاوية الغرفة ترقب ما يحدث دون أن تنبس ببنت شفه أما الآن فقد نفذ صبرها فصرخت بضع سكوديات، إنه معاش شهر،من السهل عليك أن تتهاون بشأنه فلست أنت الخاسر "وفي تلك اللحظة دلف راهب ضخم البنية من الباب وقال بصوت نصف عال وهو ينظر متعجباً الى المرأة التي كانت تصرخ "وصل المدعي العام".

أمسك البدين الضخم بالنولاني من ذراعه وقاده للخارج وظل السجين ينظر الى كتفي العجوز الضيقين حتى عبر العتبة، وكان وجهه النحيف في غاية الشحوب.

نزلت العجوز درج المبنى غاضبة ولم تعرف ما الذي كان ينبغي أن تفكر به. لقد فعل الرجل ما بوسعه في نهاية الأمر.

لم تكن في الورشة عندما أتى الضخم البدين بالمعطف بعد إسبوع إلا أنها كانت تتصت من وراء الباب عندما سمعت الموظف يقول:

"لقد تقدم بطلب التماس مرتين، بين الاستجوابات وبين المقابلات مع سلطة المدينة وقد طلب عدة مرات أن يتاح له الحديث مع المسؤولين البابويين في، هذا الموضوع ولم تخفق مساعيه،لقد اضطر المون سينيور إلى إعادة المعطف،وبالمناسبة كان يمكن أن يستفيد منه الآن، لقد تم الإقرار على تسليمه وسوف يذهب إلى روما خلال هذا الأسبوع.

وكان هذا صحيحا إذ أنها كانت الأيام الأخيرة من كانون الثاني .

■■

أولاف..

قصة الكاتب الألماني

هيرمان كيستن (*)

■ ترجمة: عدنان حبال ■

* العنوان الأصلي للقصة Hermann Kestem: Llaf

الكاتب في سطور:

ولد هيرمان كيستن في ٢٨ كانون الثاني عام ١٩٠٠ في مدينة نورنبرغ وشبَّ هناك ودرس في جامعتي إيرلانغن وفرانكفورت الحقوق والاقتصاد والتاريخ والفلسفة والآداب الألمانية، وحصل على درجة الدكتوراة برسالة عن هانيريش مان. وقد اتجه مباشرة إلى العمل في دور النشر فاشتغل من عام ١٩٢٧ إلى ١٩٣٣ في دار كبنهوير الشهيرة في برلين. وترك ألمانيا مع استيلاء النازية على السلطة وعمل في أمستردام حتى عام ١٩٤٠ ثم هاجر إلى أمريكا وظل فيها حتى نهاية الحرب حيث عاد إلى أوروبا وأقام في إيطاليا وهو مازال وثيق الصلة بالأدب الألماني ومن أبرز أعلامه في القرن العشرين.(وكيل نادي القلم الألماني)

من أهم أعماله: جوزيف يبحث عن الحرية (رواية ١٩٢٧)- أولاد جيرنيكا (رواية ١٩٣٩)- مغامرات واعية إلى الأخلاق (رواية ١٩٦١)- ثلاثون قصة لهرمان كستن (رواية ١٩٦٢)- متفائل وملاحظات في الطريق (١٩٧٠).

هيرمان كيستن أديب مدافع عن المبادىء الإنسانية الأساسية، حريص على الحياة الحرة الكريمة وعلى الحقيقة بشكل خاص. وأعماله الأدبية المتنوعة

تتحرك كلها في هذا الإطار ويغلب على كثير منها الإهتمام بالتحليل النفساني متأثراً إلى حدّ ما بالمدرسة الفرويدية..وقصة "أولاف" شاهد على ذلك:

* * * * * *

سار أولاف عبر الأزقة الضيقة للمدينة القديمة. أحسّ بالهواء الكاتم الكئيب وبالرطوبة الكامدة البليدة وبالبيوت الكالحة وغربة الناس في هذه الأزقة الميته وهو يمشون أمامه ومن خلفه وإلى جانبيه دون أن يتناقص عددهم.

أحسّ الصبي بهذه الأمور كلها إحساسه بالعدوّ في معركة كبيرة، أو في مكان لا يعرف المرء ما إذا كان له أعداء فيه. لقد كبر الصبي ولم يعد طفلاً. بلغ الثالثة عشرة من عمره. وهاهو ذا يسير ملاصقاً البيوت ومتفحصاً براحة يده المشققة السمراء صلابة أحجار الجدران وخشونتها.. شعره بنّي داكن وأطراف عينيه محمّرة وفمه يتدلّى نحو الأسفل، وقد أحاط رقبته برباط عنق ضيّق، هو أنشوطة المدنيّة حول العنق. صار إذن شاباً يافعاً، يرغب ولا سيما الآن في البكاء، لكنه لا يفعل بل يكتفي كلما مرّت دقائق بأن يمرّر إصبعيه بين الياقة والرقبة. يحسّ بالضيق وبالحصار من جميع الجهات، وبأنه يتخبّط في فوضى لا تقوده إلا إلى المهمّ واليأس، يأمل أن تكون له منذ الآن حياته الخاصّة، يريد أن يكون إنساناً قائماً بذاته، لا أن يصبح مثل آخرين يعرفهم."إنّ الكبار نضجوا"، يقول أولاف وقد ارتسمت على شفتيه إبتسامة غاضبة . ولو نظر المرء إلى وجهه ملياً لرأى تلك المواضع التي سوف تتكون فيها تجاعيد المستقبل، مع أنّ لحم خديّه ما زال غضّاً ناعماً..

أولاف يكره أباه، هذا الرجل الكهل الذي بلغ من العمر سبعة وثلاثين عاماً وأطلق شارباً لا يحمل أيّ معنى أو فكرة، ثم وضع نظّارة وقبعة من القش وارتدى ثياباً فاقعة الألوان. وهذاكله لا يعجب أولاف. هل الرجل

بكامله لا يعجب إبنه أبداً. وعندما يكون الصبيّ قاعداً في حجرتـه مكبّاً على قراءة كتاب يسمع ضحكات مدوّية يرسلها هذا الرجل الماديّ الشرس الذي يحمل اسمُه حروف كلمة الأب وكأنها تكشيرة أسنان اصطناعية في فمه. إنّ النقد الأخلاقي الذي يوجهه الأبناء إلى آبائهم نقد نزيه لا يخضع للرشوة. وإنّ الأب الذي يتلقى الازدراء ينصبّ عليه من إبنه يحاول دفعه عن نفسه معتمداً على قواعد وتقاليد يسمح له بتطبيقها قانون غامض غاشم.

أولاف يعرف أن أباه يخون أمّه ولا يجد سبيلاً إلى فهم هذا السلوك المشين. لقد قرأ من الروايات ما دفعه إلى إنكار حقيقة الحبّ، وتبدو أمه جميلة في نظره، هي امرأة طيّبة، تحب أباه لأنّ حبّه واجب عليها لا يحقّ لأحد أن يردّها عن أدائه أو أن يتحدّث به إليها ولو رأى الدموع تملأ عينيها.

كان هذا الرجل الأب يكشف بتصرفاته خارج البيت عن ذوق وضيع. وقد شاهده أولاف بعينيه في حجرة خلفيّة لإحدى الحانات وهو يداعب نادلة شقراء على جسدها بالطريقة نفسها التي داعب فيها الأمّ بعد ذلك، مماأثار التقزّز في نفس الصبيّ، لكنه قدّم لقاء ذلك هديّة إلى ابن صاحب الحانة وزميله في المدرسة كرة من الجلد وعشرة طوابع بريدية آسيوية وكتاباً بعنوان "مهنة السيدة فارين".

قرأ أولاف قصّة نوح وكيف أنّ أحد أبنائه سخر من منظر أبيه وقد شاهده عارياً. تحول أولاف من الدموع إلى الكراهية، ومن الكراهية إلى الازدراء، ومن الازدراء إلى اليأس من العالم. لم يعد يفهم الحياة. لم يكن يعلم أنّ البشر يظلم بعضهم بعضاً دون أن يجد في الظلم خروجاً عن المألوف..

سار أولاف من بيت إلى بيت ومن شارع إلى شارع وهو يفكر بمرارة دفينة، ثم فوجيء بأنه وقف طويلاً، ربما ربع ساعة، أمام واجهة فقيرة لمخبز صغير وراح يحدّق في أرغفة الخبز الرديء وقطع الحلوى

القبيحة دون أن يراها بالفعل، ولذا أراد الآن أن يكفّ عن التفكير، وبدأ يتسلى بلعبة البحث أثناء سيره عن حرف (آ) في لافتات المحلاّت التجارية على الجهة اليمنى من الطريق وعدّ منها مائة حرف، ثم انتقل إلى حرف (ب) وعدّ مائة أخرى وهكذا. ولكن الأفكار التي كانت تلاحقه وتضغط عليه عادت إلى رأسه من جديد. قرر أن يغيّر حياته من أساسها، وأحسّ أن عليه الآن أن يحسم الأمور كلّها معاً، وراودته أحلامه القديمة عندما كان في الثامنة أو التاسعة، فراح يستهين بها، ويتخلّى عنها. هي أحلام مثل حلم غزو العالم كما فعل آتيلا، أو اكتشاف قارّة سادسة، كما فعل كولومبوس مكتشف أمريكا، أو السيد المسيح مكتشف المحبة على الأرض. وبدا له بوضوح أنه ليس واحداً من أولئك العظماء المثاليين ولا يشبههم في شيء وأحسّ في عروقه بالدم الحقير الذي ورثه عن أبيه المنغمس في الرذيلة.

ولكن بما أنه لم يشأ أن يحرم نفسه من شكل ما من أشكال العظمة، فهو مستعد الآن لتنفيذ قرار كان قد اتخذه قبل أيّام، وهو أن يقوم بعمل ما يبرهن به على أنه ينتمي إلى نمط أولئك الرجال أصحاب العزيمة والتصميم، ومنهم أبوه، فقد تحدّث الأب مراراً عن الرجال العصريين الذين لا ينساقون وراء الأحلام والأوهام، بل يشقون طريقهم في عالمنا الحيويّ النشيط، ويحطّمون بإرادة صلبة كلّ ما يقف في طريقهم.. وكان الأب يقصد بذلك نفسه. (كان صاحب مصرف مرموق).

أراد أولاف أن يكون هذا العمل الذي يزمع القيام به عملاً خاطئاً إلى درجة لا يمكن معها إصلاحه، كأن يسرق مثلاً، أن يسرق شيئاً صغيراً لا قيمة له ولا نفع منه للسارق، ولكنه عزيز على صاحبه ثمين في نظره، أي أنّ على السرقة أن تكون ذات معنى كبير. فهو يريد أن يسرق دون أن يمسك به أحد، يريد أن يأخذ الغنيمة إلى البيت سراً، فيخفيها بين مجموعة الفراشات التي كان يجففها، أو تحت السرير، كي يبقى الشيء المسروق دائماً بجواره، وماثلاً أمامه، ويصبح هو بذلك لصاً إلى الأبد. كان يريد بعد ذلك أن يتقدم

في الطريق نفسها فيصبح عديم الضمير، أنانياً، متحجّر القلب، وقد يصبح- وقد ارتعد للفكرة- قاتل أبيه..

كان مصمماً على أن يقهر أباه قبل أن يقهره أبوه. يريد أن يثأر لنفسه من أب كهذا، وأن يعاقب فيه الظالم المستبدّ، فينتصر للإنسانية المظلومة. ولكن لم يكن أمامه من سبيل إلى ذلك إلاّ أن يصبح مثل أبيه. فقد رأى في القيم المثالية، كما يرى أبناء جيله بوضوح، زخارف زينة لا أكثر. وهكذا أبطأ خطاه وتنفّس رطوبة الجوّ الساخنة العالقة في سحب ثقيلة حالكة فوق المدينة، وأحسّ في رأسه بكآبة ثقيلة، ثم شاهد خميلة كانت أزهارها البيضاء قد تسللت بين قضبان سور حديقة أحد المنازل، فانتزع منها غصناً صغيراً ذا ثلاث أو أربع وريقات، وأخذ يشمّ منه بنهم، ثم نهش الوريقات بفمه وراح يمضغها ويشعر في لحظة واحدة نضارة الطبيعة كلّها، يتذوق في طعم النبات ورائحته طعم ورائحة طفولته التي فقدها للأبد.

كاد الإحساس بالألم يدفعه إلى البكاء، لولا أن تذكّر العُمر الذي وصل إليه، وهنا التف عليه ذهول مثل دوّار البحر، فدخل أحد المتاجر مسرعاً ماراً بجانب بائع بدا كمدرّب رياضة، ثم اتجه إلى قسم أدوات التجميل، واجتهد في أن يظهر بمظهر عادي. لكنه ظنَّ أن الناس كلهم يحدقون في وجهه رغم السحنة العادية التي رسمها عليه، وقال في نفسه:

"هذا هو تماماً إحساس المجرمين جميعهم، إنهم كما قرأت، يتوهمون ويتخيلون ما لا وجود له في الواقع، وهذا ما يسمونه بالإيحاء الذاتي "آوتوسوغسيتون" وأحسّ لحظة بالزهو لتشخيصه حالة الإيحاء الذاتي، ومعرفة اسمه العلمي الصعب، وتطبيقه على نفسه بدقّة، لكنّ هذا الزهوّ ما لبث ان اختفى في خضمّ الرعب الشديد الذي غمر نفسه.. واندسّ بين الناس إلى موائد البيع التي صفت فوقها الأمشاط وما شابهها بالمئات(قال في نفسه هذه بضائع تباع وتشترى مثلي تماماً) وتسللت يده اليمنى إلى الأمشاط محتمياً

بامرأة بدينـة تغطي جسمه حتى النصف وهمّ بأن يسرق واحداً من تلك الأمشاط النسائية التي لا قيمة لها عنده، ولا يمكن أن يستفيد منهـا بأيـة حال. وعندما اتكأ على الطاولة، رأى على مقربة من يده اليسرى سكاكين كثيرة محلاّة بالصدف ولها ثلاثة أنصال، وسبع عشـرة أداة متعددة الأنـواع يُطـوِي بعضها داخل البعض الآخر.. طالما تمنى أولاف أن تكون لديه سكين كهذه، ومدّ يده اليسرى نفسها إلى واحدة من السكاكين الكثيرة، وأطبق عليهـا بأصابعه الخمسة، ثم حملها وهو يضغط عليها بقوة وألصقها بفخده وكأنـه يغرسها في لحمه. أحسّ أنها تلسعه كالنار فشحب وجهه وأوشك على السقوط إلى الأرض، لولا أن أعاد السكين إلى مكانها وتنفس الصعداء. لكنّ قبضة يد حديدية أحاطت بذراعه، ولم تفلح محاولته التخلّص منها أو الهروب. والتفت فوقع بصره على وجه محتقن ساخرٍ لرجل لا تلفت ملابسـه النظـر، ولا تدل هيئته على شيء، ومع هذا يضرب ببوز حذائه بطن ساق أولاف وهو يسأله بصوت يشبه الصفير: "ماذا تفعل هنا؟"

قال أولاف في نفسـه:" من حسن الحظ أنّ عملية السرقة لم تكتمل وسأقول إنه اتهام غير صحيح، وينتهي الأمر على خير. ما عليّ إلا أن أذكر ليم أنني كنت أنظر إلى السكين وأتفحصها تمهيداً لشرائها.. لكنـه تذكر أنهم لن يجدوا معه أية نقود..وفجأة فكر بالربّ، وتساءل عما إذا كان هذا الرجل هو الربّ.. وقال له الرجل: هل تسرق؟؟ واتضح أنه مخبر خاصّ، لفت رئيس القسم نظره إلى حركة الصبي المشبوهة، فاستخدم حيلة متقنـة للقبض عليه متلبساً بجريمة السرقة، ثم اقتاده منصاعاً إلى المكتب. وهناك استجوبوه ووبخوه، ولم يبالغوا في التأنيب، فقد أخذت بهم الدهشة عندما ذكر لهم اسم أبيه المرموق في المدينة. لكنهم هدّدوه بالإصلاحية وبالسجن إذا هو عاد إلـى محاولة السرقة..

وأخيراً وصل أبوه إلى المتجر، بعد أن أبلغوه هاتفياً بما جرى، وأخذ معه ابنه ومضى. لم يبكِ أولاف، ولم يجب عـن أسئلة أبيـه الكثيرة إلا بـأقلّ

الكلمات، بل مشى إلى جانبه صامتاً، ونال منه لكمة، وسمعه يتمتم بكلمات تتعلّق بالفضيحة وهو يحدّق به من الجانب دلالة على الاحتقار والغضب ثم يتركه وشأنه. وعندما انـ من النهر، راح الأب يبكي أمامها.. وفي المساء وجد على طاولته ورقة لم يفهمها فقد كتب عليها بحروف كبيرة: "أنا المهزوم..أولاف"..

■■

(الإبتسامة الساخرة)

للكاتب الألماني:

هوغو ديتبرنر

ترجمة: نوال حنبلي

شعر كارلشن([1]) لومر في بداية الأمر أن ثمة شيئاً ما ينقصه دون أن يكتشف ماهو. فإذا ما انعطف امرؤ في الشارع مذعوراً من كلب، وإذا ما تعثرا مرؤ في موضع غير ممهد فوق رصيف المشاة، أو اصطدام وهو مستغرق في أفكاره، بعمود مصباح الشارع، فسيبقى الهدوء مخيماً بغرابة ودون أدنى ارتعاش على وجوه المارّة. شعر كارلشن لومر بالانزعاج وباضطراب خواطره. ولم يدر هل ينبغي عليه متابعة سيره في صمت. أم البقاء واقفاً وعلى استعداد للمساعدة، أم هل ينبغي أن يفعل ماكان يفعله بالغريزة دائماً حتى الآن، من حيث شعوره بالسكينة وعدم التفرد، لأنه وجد نفسه متجاوباً مع كثير من الآخرين. وها هو الآن يُعرِض بتفكيره عما كان يفعله دائماً، ويعتريه التشنج.

اتصل هاتفياً بأمه ليقدم لها التهنئة بعيد ميلادها. كانت قد نسيت عيد ميلادها التاسع والستين. لم يقل: "هذا النسيان مميزّ لك".

ولم يبتسم أيضاً، بل قال: "ماأجمل أن أكون أول من يستطيع أن يذكّرك به." إلاّ أنه نسي في اليوم نفسه أن يقدم الحليب للقطة، وعجب لأنها

---

[1] - كارلشن تصغير لاسم كارل .المترجمة

راحت تتسكع في أبعد زوايا الغرفة محدودبة مهانــة. ولـم يلحظ ذلـك إلاّ فـي وقت متأخر من الليل. لم يقل لنفسـه: -"إنـك تحمـل نفسـك أيضـاً أعبـاء بهـذة القطة." ولم يبتسم. وضع الحليب مستدركاً. وضع نصيباً أكبر. وعندما وقف، ومضت خاطرة في ذهنه، وهي أنـه فقد الإبتسامة الساخرة. ودهش لذلك دهشة فاقت كل المقاييس، حتى اضطر للجلوس على كرسي مزلـزل الكيـان. كان يظن أن الإبتسامة الساخرة ملكه، شأن أنفه.

وفكر ملياً الآن في أنّ الآخرين فقدوا أيضـاً الإبتسـامة السـاخرة. وإذا ماأخطأ امرؤ واثق بنفسه في إحدى المحادثات فلن تحذره أية ابتسامة. التعثر والنسيان والخوف والغرور.. كلّ هذه المسببات الصغيرة تلاشت ولم يعد لهـا وجود. لم يعد أحد يشعر أنه ملزم بالابتسام في سخرية. وسُرّي عن كارلشن لومر بعد أن شفي من الفزع إزاء الموقف غير المألوف: إنه لـم يعـد مرغمـاً الآن علـى رد الفعل، برسـم تعبير وحيد علـى وجهـه تجاه أحداث مختلفـة وأشخاص مختلفين تماماً. كـان حـرّاً فـي التصرف كمـا يشـاء. وقـف وراح يتجول في الشقّة المؤلفة من غرفتين، بغية السير مجدداً بخطوات واسعة فـي محيط شقته المتغير.

ولم يستطع أن يفسر لنفسه، كيف يمكن لشيء فقده بكـل هـذه السـهولة ودون أن يلاحظـه تقريبـاً.. كيـف يمكـن أن يلـوح لـه علـى هـذا المقـدار مـن البدهية، ويستشعر أنه من ممتلكاته. وإذا لم تكن الإبتسـامة السـاخرة ملكـاً لـه مثل أنفة، فلا بدّ أنه تعلّمها في وقت من الأوقات.

وفجأة تراءى أمام عينيه وجـه السيد شوستر الضيـق، مربيـه القديـم. نظـر شوسـتر إليـه بعينيـه الزرقـاوين باستعلاء، وقلّص وجهـه ليرسم عليـه ابتسامة جعلته يرتبك ويشعر بالصغار. وهنا أدرك أنه تعلّم الإبتسامة الساخرة مـن السيد شوسـتر فـي المدرسـة الداخليـة مـع كثيـر مـن التلاميـذ الآخريـن. وافترض أنّ جميع الذين ابتسموا حتى الآن ابتسامة السخرية قد اجتازوا مثلـه

مدرسة السيد شوستر، بحيث أنه تمكن من إيجاد نفسه بسهولة بالغة في وجوههم، وكان يتملكه الإحساس بالأمن حالما يشاهد أحدهم فقط. كانوا أفضل وسيلة ضدّ المواقف الغامضة وضدّ السذاجة.

انصرم ذلك الآن. حاول كارلشن لومر أن يتصور كيف أنه يودّ منذ الآن السيطرة على حياته. ولكن لم يرد في ذهنه أي شيء من شأنه أن يجعل حياته سهلة، مثل الإبتسامة الساخرة. ولذا اهتم للمرة الأولى بأن يعلم مآل إلية السيد شوستر، وهل تراه فقد أيضاً الإبتسامة الساخرة... فلم يكن في وسعه أن يتصوره بدونها، وتملكه إحساس داخلي بأن السيد شوستر قد يكون ميتاً.

لم يسبق له أن زار السيد شوستر ليريه مابات عليه حال التلميذ المرتبك من تلك الأوقات، مثل جميع الآخرين من فترة المدرسة الداخلية الذين يلتقيهم صدفة في بعض الأحيان. بيد أنّ شيئاً لايقاوم يدفعه لزيارة السيد شوستر.. أراد مشاهدة وجه مربيه وكيف سيصمد أمامه.

وتذكر في غموض مظلم أنه سمع أنّ السيد شوستر يعيش في بوكيبورغ منذ زمن طويل مع زوجه وابنه الصغير.. ابنه الصغير آنئذٍ.

ويعمل مدرساً في مدرسة شعبيّة. فذهب إلى دائرة البريد...، وطلب الحصول على دليل هاتف بوكيبورغ. وفعلاً وجده: بلدور شوستر، طريق لوفزفيغ رقم ٧. إذن لم يكن ميتاً،لأنه ليس من المحتمل أن يحمل شوستر آخر في بوكيبورغ الأسم الأول الغريب الذي كان مناسباً جداً لمناداته به في المدرسة الداخلية.(٢)

جلس في القطار. كان الوقت لايزال صباحاً، وسافر إلى بوكيبورغ.

---

٢ – شوستر تعني بالألمانية الحذاء، صانع الأحذية– المترجمة.

وصل عند الظهيرة. كانت الشمس مشرقة، وابتهج لأنه سيتمكّن من مفاجأة مربّيه القديم دون إعلان مسبق على طعام الغذاء. ولعله سيصبح لقاء غير متوقع. فمن المؤكد أن السيد شوستر قد "ألغى اسمه من ذاكرته" في هذه الأثناء، ولم يعد يخطر له على بال.

كان طريق لونزفيغ مكتظاً ببيوت سكنية لعائلة واحدة أو عائلتين ونمت بينها شجيرات شائكة وأشجار الفواكه وشجيرات الورود، وأشجار البتولا. بقي كارلشن واقفاً أمام المنزل رقم٧. الصمت مخيم والوقت الظهيرة. ولم يسمع من بعض النوافذ سوى صوت الملاعق والشوك والسكاكين عند ملامستها للصحون. وبعد أن أصاخ السمع دقيقة، دفع البوابة وفتحها وسار خطوات قليلة إلى باب المنزل. ولم يعقب قرعه للجرس أي شيء لفترة من الزمن، ولكأنه ينبغي للرنين أن يقتحم جميع الغرف حتى الزوايا الأخيرة. ثم سمع خطوات مريبة تقترب. فتح الباب ووقف السيد شوستر أمامه.

إنه الوجه القديم الطويل الهزيل، مع أنف كبير معقوف وشفتين رقيقتين وعينين زرقاوين تحت حاجبين شقراوين كثيفين امتزجا الآن بشعر رمادي. كانت جبهته مرتفعة مقوّسة، وتراجع خط شعره الأمامي إلى الوراء وكان شعر رأسه الخفيف مزيجاً من الشعر الأشقر والرمادي أيضاً. وانحفرت التجاعيد في وجهه وبخاصة في الخدين وعند زاويتي العينين والفم. ولعل معظمها ناشئ عن ابتسامات لاتعدّ ولاتحصى. بيد أن هذا الوجه بات جاداً الآن بلارعشة ولاتقلّص. ونظرت العينان في هدوء إلى كارلشن لومر. إنها ماتزال تلك النظرة الثاقبة التي عرفها، نظرة رجل التحري نيك كنترتون(٣) كما كانوا يسمونه، لكي يهربوا منها.

---

٣ – شخصية رجل تحري في أفلام كرتون –المترجمة.

–ياسيد لومر! أتودّ زيارتي؟ سأل شوستر حتى قبل أن يتمكن كارلشن من النطق قائلاً:– نهارك سعيد ياسيد شوستر. إذن فلقد عرفه.. وليس هذا فحسب، فشوستر لم يسّمه كارلشن، كما اعتاد في البداية، بل قال له بكلّ جدية واحترام: ياسيد لومر' دون أن تحمل نبرات صوته رنّة التهكم. صوته الذي قوّض برفق كل جدية في هذا العالم.

– آه.. كان الطقس جميلاً جداً وأردت زيارتك. قال ذلك ثم سرعان ماصحح نفسه إزاء وجه شوستر الصارم والذي لم يفكر في أن يرجوه الدخول.

"هذا يعني أنّ الفضول اعتراني فجأة لمعرفة أحوالك."

– "لقد جئت في وقت مناسب تماماً إلى طعام الغداء." أجاب شوستر وتراجع إلى الخلف وتبعه كارلشن إلى البيت.

وفي غرفة الجلوس وقف رجل شاب أمام المائدة المعّدة، ولابدّ أنه ابن شوستر. كان ثمة ندبة على وجهه... ندبة طلاب الروابط، وكان السيد شوستر يهزأ منها في السابق دائماً. وعلاوة على ذلك كان يشبه أباه إلى حدّ بعيد، لكنه أكثر شباباً ولطفاً وأقلّ أذى. وضغط بقوة على يد كارلشن، بينما كان مستمراً في قضم الطعام، وتمتم بتحيةٍ، ثم عاد للجلوس في مكانه.

كانت المنضدة معدة لثلاثة أشخاص، وافترض كارلشن لومر، دون إمعان فكره أن أدوات الطعام المعدة هي لعائلة شوستر، وبخاصة أن وضعها جاهزة هكذا بين الصحاف، عاد بذاكرته إلى وجبة مشتركة مع عائلة شوستر في ظهيرة يوم الأحد، عندما لم يشارك مثل الآخرين في نزهة يومية، نتيجة خوفه من إحدى الفتيات وتدعى سبيّله.. التي أرادت مضاجعته وأعلنت ذلك علناً أمام الفتيات. اعتراه خوف مريع غير رجولي، لاح له الآن مضحكاً وغير مبرر على الإطلاق، إلاّ أنه جعله مؤرقاً مسهّداً ليال طويلة آنئذ. كانت سبيّله حادّة مثل شوربة السمك. هكذا كان يصفها الشبان فهي ذات كفاءة.

تمكن بطريقة من الطرق من البقاء في البيت عند السيد شوستر الذي كان في إجازة من عمله. فاستقبله في منزله بابتسامة ساخرة.

- "اجلس وتناول طعامك حتى لا يبرد".. قال شوستر ذلك وجلس.

تردد كارلشن:- ظننت... أنّ زوجتك..."

- زوجتي ماتت.. أجاب شوستر وحدجه بنظرة قصيرة.

_ آه هذا يؤسفني. ولم يتمكن كارلشن من التفوه سوى بهذه الكلمات، وجلس إلى المكان المعدّ للطعام. ولم يتذكر السيدة شوستر إلاّ كامرأة شقراء، مشدودة القامة دائماً ترتدي تنانير تبرز عظام أردافها، وكانت تخطو وراءهم أثناء فترة العمل لتقديم المساعدة. كان يرتعش عندما تقترب منه ويلامس ردفها كوعه، فيسري فيه إحساس بالرعدة. وكم كان بوده لو يرتعش من اللذة.

وأخذ شوستر بصمت الصحن الذي ما زال فارغاً وملأه بالبطاطا والكلاش والفاصولياء الخضراء. -"شهية جيدة" . قال ذلك وهو ينظر إليه من طرف عينيه وتابع طعامه.

وابتدأ كارلشن يأكل أيضاً. بيد أنه لم يتذوق الطعام إلاّ بشكل غير واضح، لأن ذهنه كان مشغولاً كلّ الوقت في هذا الوضع.. في إعداد المائدة لشخص ثالث عندما دخل، أي قبل أن يعرف أحد أنه سيشاركهم الطعام هنا. وذكّره هذا الوضع بتمثيلية للهواة من زمن المدرسة الداخلية ساهم في التمثيل فيها. كانت تمثيلية عند عيد الميلاد تقوم فيها عائلة فلاحين بإعداد المائدة لعدد من الأفراد أكثر من اللازم دائماً "من أجل الرب". وعندما يقرع غريب الباب في إحدى الأمسيات، يفتح الفلاح الباب له قائلاً الجملة التالية:- "تفضل بالدخول أيها الغريب، فالمائدة معدة لك" في ذلك الحين كان كارلشن الذي يمثل دوراً صغيراً من أدوار الكومبارس، يراقب من المسرح السيد شوستر

الذي جلس في الصف الأول يبتسم ابتسامته الساخرة. وتصور كارلشن نفسه شخصاً مغفلاً فوق المسرح آنئذ. وها هو يجلس الآن إلى المائدة التي ربما تكون معدة أيضاً لضيف غريب باستمرار مثل تلك العائلة الفلاحية.. معدة من أجل المسيح، "لأن ما تفعلونه بينكم، مهما بلغ من الضآلة، فإنما تفعلونه لي..." هكذا تكلم المسيح.

أنهى شوستر طعامه، وأسند مرفقيه إلى جانب الصحن وثبت يديه معاً، واضعاً كلا إبهاميه تحت ذقنه وسبابتيه فوق شفتيه وأمام أنفه. ولاح أنه يتشمم أصابعه كما كان يفعل دائماً، عندما كان يجلس منحنياً على لعبة الشطرنج التي سوف يكسبها. جلس الآن ينظر إلى كارلشن متفحصاً، مخلداً إلى الصمت ما دام كارلشن لم ينته من الطعام بعد. تراجع الابن وجلس في الخلف صامتاً أيضاً. لم يكن صمتاً ممضاً متوتراً أثار قلق كارلشن، بل صمتاً استطاع فيه أن يتابع طعامه إلى النهاية بارتياح وهدوء.

وأنزل شوستر يديه المثبتتين معاً وشبك راحتيه وصلّى داعياً: - "نشكرك أيها السيد عيسى المسيح لأنك كنت ضيفنا. آمين." وتناول صحنه وأحد الصحاف. وحذا ابنه حذوه. ولذا أخذ كارلشن أيضاً صحنه وصحفة الطعام. ونقلوا أدوات الطعام إلى المطبخ. وأوضح شوستر:- كان الكلاش من فول الصويا، فنحن نباتيون."

كانت هذه مفاجأة بالنسبة إلى كارلشن. ومع ذلك تقبل أن يكون شوستر نباتياً يريد أن يأكل بلا دماء.. مع أنه يلوح أن أسنان الخيل التي يمتلكها صنعت لتنفذ في قطع اللحم بقوة. وشغلته الآن، بعد أن رأى شوستر من جديد، ذكرياته عنه، ومدى قبحها. ولو سأله أحد عنه قبل ذلك لأجاب:- "القباحة".

وعادوا إلى غرفة الجلوس. وودّعه الابن في الممر بإيماءة صامتة من رأسه واختفى.

وجلس شوستر وراء كرسي غرفة الجلوس وشدّ مسند الكرسي بيديه الطويلتين الرفيعتين.

-" وماذا تعمل يا سيد لومر؟"

وظنّ كارلشن أنه يستشف سماع اللهجة القديمة، ولكنه لم يتمكن من التعرف على أي استهزاء في وجه شوستر.. كان الأمر مجرد اختيار الكلمات وتعاقبها وليس نبرة الصوت.

-"إني مدير انتاج في ماريزيا، :إذا كنت سمعت عنها."

-"كلا". قال شوستر بجدية وهزّ رأسه دون أن يفكر في دعوته للجلوس بحيث بقي كارلشن واقفاً في وسط الغرفة.

-"هذه شركة أدوات تجميل. وأنا أشرف على ماء للوجه.

وبما أن شوستر لم يقدم أية ملاحظة أوتساؤل، تابع قوله: "إني أشرف على ماء للوجه، بدءاً من التطوير وتحليل السوق، ومروراً بالاختبار والإنتاج، وحتى استراتيجية الدعاية والجمعيات التجريبية والإشراف على البيع والمزيد من تطوير التصاميم الخ. وحالياً أعدّ حملة دعائية كبرى في المجلات.

لم يكن ذلك صحيحاً تماماً، لأنّ من المزمع أن يتم هذا الأمر في الواقع في الأسابيع القادمة. ولكن شرحه أسهل من شرح النشاط الذي يمارسه كارلشن حالياً" وعلاوة على ذلك فقد خطرت له مباشرة فكرة دعاية حاسمة، ذلك أنه لم يكن يستطيع أن ينظر في وجه شوستر طوال الوقت، وسقطت نظرته على يدي المربي القديم: سوف يظهر في لقطة مصورة كبرى يدين نحيلتين مشابهتين ليدي شوستر، متشابكتين وموضوعتين على الشفتين والأنف كما فعل شوستر قبل ذلك.. ويضع النص التالي:"رائحتكم النقية"

ويكتب تحتها أو فوقها –فهو لا يستطيع أن يقرر ذلك الآن بعد – اسم ماريزيا أو كلمياوول.. أي اسم ماء الوجه.

وسأل شوستر:– وأنت سعيد؟..

وأجاب:–"أجل. إنها مهمة متعددة الجوانب."

وأطرق شوستر برأسه، وصمت بحيث ساد الهدوء التامّ على المنزل لثوان.

–"أتلعب (برنية) شطرنج؟ سأل شوستر مشيراً بيده اليمنى إلى منضدة عند نافذة غرفة الجلوس الكبيرة.–"ونستطيع أثناء ذلك الاستمرار في تجاذب أطراف الحديث. أم أنك لم تعد تلعب الشطرنج؟

لاح ولكأنه يتساءل:–"أم أنك نسيت كلّ شيء علمته لك." وفي واقع الأمر لم يعد كارلشن يلعب في السنوات الأخيرة إلاّ نادراً. لكنه ما زال يمتلك الوعي بأنه يستطيع اللعب، بحيث أجاب في حذر:– ليس لدي الوقت في الغالب.

يجب على المرء أن يمتلك الهدوء من أجل لعب الشطرنج، وفي مهنتي ثمة الكثير من التسارع الممض؛ فأوقات عملي تتبدل وهناك المؤتمرات والاجتماعات وخطط المشروع ومآزق الموسم وأحياناً أتواجد في الشركة مدة قد تبلغ ١٦ ساعة.

–" ولكن لديك وقت اليوم..؟" تساءل شوستر وسار نحو خزانة من خشب البلوط القاتم اللامع، بغية إخراج لعبة الشطرنج القديمة من أحد الأدراج. ومن جديد خال أنه يسمع السخرية الليّنة التي ظلّ يسمعها في أذنيه دائماً حتى الآن.. مدة عشرين عاماً تقريباً. لم يكن شوستر يبتسم في سخرية. وعند نهاية الجملة تلاشت ذبذبات الصوت الذي أعلن في وقت سابق ونهائياً عن اللاجدية وعن التشويه. وأحياناً عندما كان يتواجد الجميع في صالة

الجلوس لحضور انتصار للسيد شوستر، كان يرفع نظره عن رقعة الشطرنج ويضغط بلسانه على خده الأيمن، بحيث يلاحظ المرء تكوراً غريباً في وجهه، لم يشاهده المستهزأ به.. تلك كانت إشارة انطلاق ضحك عام لا يمكن إلاّ أن يشارك فيه الشخص المعني. تعلم كارلشن ذلك، كما تعلم أيضاً تطبيق سخرية السيد شوستر المتفوّقة واستخدامها،-"لومر رجل هزلي عجيب ولا يجور للمرء الاستهانة به". هكذا كان يقال عنه في المصنع. هذا هو التأثير الذي تاق إليه زمناً طويلاً، على الرغم من أنه عانى من ناحية أخرى من تجنب الناس وإبعادهم عنه إلى هذا الحدّ، وأن يكون بالنسبة إليهم رجلاً مجازياً وغير حقيقي إلى أقصى الحدود.

سحب شوستر كرسياً إلى القرب من طاولة الشطرنج. وفتح القماش الشمعي القديم المكور الذي كان متكسراً في مواضع كثيرة. وأخذ كارلشن كرسياً آخر وجلس عليه. لاح له ولكأنه قام غالباً بهذه الحركات، إلاّ أنه لم يتواجد هنا قط. وساعد شوستر في وضع أحجار الشطرنج. وعندما أخذ شوستر بيدقاً أبيض وآخر أسود في يده، نظر جانباً كالسابق، ليظهر أنه غير مهتم بالمغالطة وتأمين البيدق الأبيض له. واختار وهو مغمض العينين:"اليسار". وحصل على البيدق الأبيض. لم يبتسم شوستر كما هو متوقع، بل اكتفى بالقول "أبيض"، إذن ابدأ أنت! وأدار الرقعة لأنه رتب أحجار الشطرنج البيضاء أمامه... هذا التصرف وكيف سحب بالسبابة والإبهام وبكلتا يديه الرقعة الشمعية وأصابعه فوقها ودورها بمقدار ١٨٠ درجة، عاد بذاكرة كارلشن إلى حادثة عاشها في غرفة عمل مربّيه.

فهناك كان السيد شوستر يصفّ أحجار الشطرنج ويدرس (برتيات) كبرى دائماً، عندما لا يلعب الشطرنج في صالة الجلوس أو ينشغل بوظيفته. وكان من عادته أثناء إعادة أو تقليد البرتيات وحسب ما يكون قد سحب الأحجار البيضاء أو السوداء، أن يدير الرقعة القماشية الشمعية. وإذا ما جاءه أحد "بشأن" على حدّ تعبير شوستر، كان يقول له بنبرة تهكمية ساخرة:-"إني

أسمع". ويستمع أيضاً بدقة متابعاً اللعب وينظر إلى الأعلى بابتسامته الساخرة ويقرر.

وفي أحد الأيام تعرض كارلشن لأمر مزعج. فقد أرادت فتاة من صفه إمساكه من الخلف وانتزاع كراسته منه، فلوى ذراعها بشدة حتى أغمي عليها وسقطت واصطدم وجهها بالمدفأة واحترقت عند ذقنها. ولم تكن هذه نيّة كارلشن. أُخذت الفتاة إلى المستشفى واستدعي كارلشن من المدير، وأرسل قبل انتهاء الدوام من المدرسة إلى البيت، أي إلى غرفته في السكن الداخلي، وتوجب عليه قبل ذلك إخطار السيد شوستر بالتأكيد. وطلب إليه شوستر الذي أعلم هاتفياً. بالأمر، أن يصف له الحادث "بدقة تامة" مرّة أخرى في غرفة عمله. كان يجلس أثناء ذلك منحنياً على لعبة الشطرنج ويسحب القماش الشمعي ثلاث أو أربع مرات، للقيام بالنقلة التالية، كان على كارلشن الوقوف وأن يروي له الحادث. وبعد أن أنهى قصته، صمت شوستر وتابع اللعب وهو هادىء النفس، تاركاً كارلشن واقفاً في مكانه. وأخيراً رفع رأسه بسخرية قائلاً: انظر يا كارلشن. من كان يظنّ أنك سوف تتخلص من الفتاة بكلّ هذه السهولة، وإثر ذلك كان لابدّ لكارلشن من البكاء.

كان يرغب في البكاء غالباً عندما يمارس السيد شوستر مناورات السخرية منه. وفي بيت الشباب كان الجميع مبتهجاً ومرحاً، يرمون أحجار الزهر ويلعبون الورق وسُمح لهم بشرب البيرة. أصيب كارلشن بالغثيان واضطر للإقياء. وعندما عاد استقبله شوستر بضحكته الشاخرة معرباً عن ملاحظته:"لم يسيطر كارلشن على نفسه تماماً بعد" وفي ملعب كرة القدم، كان كارلشن في موقف مفعم بالأمل أمام المرمى وقذف الكرة ومرت إلى الأعلى من فوق العارضة. كان شوستر يقف إلى جانب قائمة الجول.. فقال حتى دون أن يرفع صوته: كارلشن يود تسجيل هدف". وقهقه الجميع بينما اكتفى السيد شوستر بابتسامة.

لاح أمام عيني كارلشن عدد لا يحصى من الصور التي لم يعد يشاهدها منذ زمن طويل. فدائماً كان السيد شوستر يبتسم بسخرية ويقف كارلشن عاجزاً إزاء ضحكات الآخرين. سرت رعشة في كارلشن عندما جلس الآن أمام مربيه لبدء برتية جديدة بينهما سوف يخسرها بشكل مؤكد كالموت، لم يستطع السيطرة على نفسه إلا بجهد. استشعر رغبة ملحة في انتزاع رقعة الشطرنج من الطاولة وصفع شوستر في وجهه.. ومن يدري.. ولو أن شوستر ابتسم ابتسامته الساخرة، لربما تدافعت يد كارلشن وهوت قبضته عليه. بيد أنه تماسك وضغط قبضتي يديه أمامه فوق الطاولة ورفع نظره إلى وجه شوستر. نظر إليه شوستر بجدية مفعماً بالتوقعات وكرر قائلاً:"ابدأ أنت ".

ابتدأ كارلشن اللعبة على الطريقة الصقيلية، ففيها مكمن قوته، حتى أنه انتصر ذات مرة على بيتر أفضل لاعب في السكن الداخلي، بعد لعبة شيقة. قُتل بيتر – لقد نسي كنيته – بعد عدة شهور في حادث سير إذ دهسته شاحنة. كانت حالة يائسة أصيب فيها بسبعة كسور في قاعدة الجمجمة، ومع ذلك عاش بيتر لمد سبعة أيام بكامل وعيه. وُضع في مستشفى الناحية وسمح له باستقبال الزوار. وفي كل يوم يذهب السيد شوستر بسيارته لزيارة بيتر الذي كان أحبّ طلابه إليه، ولكنه حتى في هذه الأيام يتابع لعب (برتياته) اليومية ويدرس (البرتيات) اليومية الكبرى ويبتسم ابتسامته الساخرة إذا عرضت مناسبة لذلك. وكان يقال: بلدور يأخذ معه صباحاً لعبة الشطرنج إلى المستشفى وبلدور يتحدى حتى قبور الموتى (البرتية).

وقف كارلشن وقال:– إني أستسلم.

– ماذا؟ تساءل شوستر في استغراب.."لقد بدأنا للتوّ، ولم يلحق بك أي ضرر في اللعب بعد."

- أعرف.. أجاب كارلشن. ورمى ملكه جانباً. وثبت يده اليمنى على يد شوستر اليسرى وهو ينظر في عينيه. كانت يده باردة مرتعشة قليلاً ولكنه لم يسحبها.

- إني أستسلم على الرغم من ذلك، أتعلم يا سيد شوستر. لقد عادت لي جميع ذكريات الماضي، كان علي أن أتماسك حتى لا أصفعك. هذه السخرية القذرة التي أجهزت بها علنياً دائماً، بشكل طبيعي تماماً، دون أن يتمكن المرء من البرهنة على وقوع هجوم من الأمام والدفاع عن نفسه. إنك لا تعلم قطّ ما ألحقته من ضرر وأذى.

حدّق شوستر في عينيه دون أن يطرف له رمش. وسرى الدفء في يده تحت ضغط يد كارلشن وزايلها الارتعاش.

-"أجل إني أعرف ذلك. لقد قالته لي زوجتي وما فتئت تكرره على الدوام. لم أتمكن من الخلاص من هذه العادة. أجل لم أتمكن من ذلك بكلّ بساطة." وتساءل كارلشن:"لم تتمكن من ذلك؟"

-"ربما يعود السبب إلى أنني لم أكن أرغب في أن أصبح مربيّاً.. كلّ ما أتوق إليه أن أصبح مدرّس مدرسة شعبية، إلا أني كنت قادماً من "المنطقة" ولذا لم يعترف بنتائج امتحاني.(٤)

داعب كارلشن اليد مداعبة خاطفة ثم نهض واقفاً. لم يتحدث إليه شوستر من علٍ بازدراء.-"شكراً جزيلاً على طعام الغذاء. أود الآن مشاهدة بوكيبورغ."

---

٤ - كلمة كانت تستخدم في ألمانية الغربية وتطلقها على جمهورية ألمانيا الديمقراطية للحط من شأنها "وأنها منطقة محتلة من السوفييت"- المترجمة-

وقف شوستر صامتاً وخرج معه إلى باب المنزل. وعبر زجاج الباب المتماوج سقط ضياء الشمس الخافت المنتشر.

فتح الباب بعد أن أمسك به القوة. وعندما التفت إلى شوستر مرة أخرى، مدّ يده إليه. وبعد تردد أمسك كارلشن اليد النحيلة وضغط عليها بشدة.

نظر شوستر في عينيه بثقة فريدة من نوعها. وقال: أتمنى لك حياة طيبة يا كارل.

لمحة موجزة عن الكاتب هوغو ديتبرنر Hugo Dittberner

ولد الكاتب في السادس عشر من تشرين الثاني ١٩٤٤ في جيبولده هاوزن في سكسونيا السفلى، وترعرع في مدرسة داخلية. ودرس اللغة الألمانية والتاريخ والفلسفة في جامعة غوتينغن. تناولت رسالته للدكتوراه أعمال الأديب الألماني الكبير هانيرش مان. ويعيش الآن كاتباً حراً في كاليه فيلد في سكسونيا السفلى.

أعماله:

هايزس مان- مدخل نقدي في البحث -(رسالة الدكتوراه عام ١٩٧٤)

المدرسة الداخلية (رواية ١٩٧٤)

عطلته قصيرة (قصة ١٩٧٦)

خارجاً في القرية (قصة ١٩٧٨)

انتصار يعقوب (رواية ١٩٧٩)

"الإبتسامة الساخرة" هي من "خارجاً في القرية".

■■

هاكوب هسهس

نشان شاهين

▪ تـ - نزار خليلي ▪

نعم ، هو يهسهس.وهذه الهسهسة تخرج من منخريه، وأحياناً ينعر، أما ما يتبع هذه الهسهسة والنعرة، فلا يعرف كنهها أحد، أهي مقامات أنغام، أو حشرجة أو...بقايا أغنية مدفونة في أعماق نفس مقهورة.أصبحت كمثل كتاب اهترأت صفحاته، فلا تتيسر قراءة ما تتضمنه إلا لمتخصصين يستطيعون الدخول الى لب هذه النفوس.لكن مثل هؤلاء المتخصصين ينشغلون عادة بالأحداث الآنية، فلا يتفرغون لدراسة نفوس عصفت بها الأحداث الصعبة قديماً.على أنهم، وهم يمرون مرورا عابراً على مثل هذه الحالات، لاينسون أن يطلقوا عليها أسماء أو ألقاباً مميزة، تعلق بأصحابها وتحل محل أسمائهم الحقيقية، كأن يقولوا (أرتين سكر) لأنه كان يبيع السكر، أو(كريكور الذراع)لأنه كان قصير القامة، إلى غير ذلك من الألقاب التي تؤخذ عادة من المهنة، أو الطبيعة البدنية، أو التصرفات غير العادية، أو مكان الولادة، فتحل محل كنية المرء واسم أبيه، فلا يعود المرء يعرف إلا بها.من هنا جاء اسم هاكوب هسهس.

كان يقضي كل اليوم واقفاً على جانب الطريق المواجه للحمام المشيد حديثا في حلب في حي الميدان، المنشأ حديثا بدوره هو

الآخر.وفي وقفته هذه يطلب من المارة حسنة مقدارها ثلاثة...قروش فقط.

قد يداعبه البعض أو قد يكونون جادين فيقولون له:

-هاكوب، ما عندى ثلاثة قروش، خذ قرشين.

إلا أنه يرفضها بقوله:

-إما ثلاثة قروش، أو لا أريد.

-هاكوب، هذه قطعة بخمسة قروش، خذها، ما عندى غيرها.

فيرفضها أيضا بقوله:

-لا، لا أريد ثلاثة قروش فقط.

إنه هناك دائما في المكان نفسه لا يغيره ولا يبدله، يراوح واقفاً على قدميه من الصباح إلى المساء.أي... في النهار فقط.

لاأحد يعرف الدافع له إلى اختيار هذا المكان بالذات وهذا الزمان، هل هي الغريزة؟ربما .أو هل اختيار الزمان جاء نتيجة لخوفه من الظلام ، الذى يشاركه فيه كل الناس، هذا أيضاً ممكن .لكن الأمر يختلف إذا علمنا أن رواد الحمام في النهار هم النساء حصراً، وحين يخرجن منه تفوح منهن أحلى الروائح العطرية وهذه قاعدة متبعة في أكثر حمامات البلد، التي لا توجد فيها حواجز خاصة لاستقبال الرجال والنساء معاً ، لذلك خصص النهار للنساء والليل للرجال، ومن المؤسف أن يعتبر الغرب هذا التدبير المشرف تخلفاً.ما لنا ولهم، نحن الآن مع هاكوب، اذ يتندر البعض ويقولون إنه يشحذ بهذه الوقفة خياله...أكثر من شحاذة القروش الثلاثة.لكنها مقولة لا تستند إلى حقيقة، وإلا، لماذا لا يذهب الى حمام آخر قريب ويلازم هذا

الحمام؟ولماذا لم يبدر منه أي تصرف شائن أو يتلفظ بكلام جارح يجرح النساء وما أكثرهن في الدخول إلى الحمام والخروج منه؟بل ولماذا لاتتورع النساء والفتيات الصبيات ذوات العفة والاحتشام عن الاقتراب منه ومخاطبته:

-هاكوب، معي برتقالة، هل تريدها؟

-نعم، إذا كان معك اثنتان، هاتي واحدة.

على فكرة، هو ضعيف الإرادة حيال البرتقال ، فهو لايرفض البرتقال لا من الكبار ولا من الصغار، من الرجال أو النساء.

على عكس غيره من المتسولين يتمتع هاكوب باحترام كل الناس، فلا يعجزه الصغار مثل ما يفعلون مع غيره من المتسولين المجذوبين، الذين يعرفون نقاط ضعفهم فيأتونهم من تلك النقاط، للاستمتاع ببردة أفعالهم.أما هاكوب، فلا يحاول أي واحد أن يثيره أو يغضبه.والصغار أنفسهم لا يزعجونه ، بل يحاولون الترفيه عنه وتقديم العون له حسب مقدرتهم:

-هاكوب، معي خبز وجبن، هل تريد؟

-لا يا صغيري، قد تحتاج إليها بعد قليل.

على أنه يرتعش رعشة ويهتز اهتزازاً عنيفاً إذا ما ذكر له الخبز الأبيض.ولا يعرف أحد السبب في ذلك، ويؤكد كل معارفه أنه لم يكن كذلك من قبل، بل على العكس كان يحب الخبز الأبيض.لذلك كان الفضول يدفع بعضهم إلى تلمس أسباب هذه العقدة عنده فيتعمدون تذكيره بها فيسألونه:

-هاكوب، هل تأكل خبزاً أبيض؟

لا يرد، لكن يبدأ بالنعير الممزوج بالغضب والاشمئزاز، فتتوتر أعصابه وتنفتح أوداجه وقد ينتهي به الأمر، إلى كيل وابل من الشتائم على سائله.

كان في الأربعين من عمره، شعره خرنوبي، وأنفه أرمني كبير مدبب، وهو أطول من الوسط بقليل.

كنا صغاراً جداً في تلك الفترة، ولا يعني لنا هاكوب أكثر من أنه هسهس، لأننا مع قلة إدراكنا، ما كنا نستوعب مدى التعذيب اللاإنساني الذى تعرض له في بداية شبابه، ولم نعلم أنه لم يكن هسهسا إلا بعدما كبرنا.وعرفنا أنه كان يعمل نقيباً موسيقياً في الجيش الفرنسي، إبان الإحتلال البغيض.كان البواق الأول في الفرقة الموسيقية النحاسية، لايشق له غبار، ولا يقاس بمثيل.يحبه الناس كلهم ، وعلى الأخص، رؤساؤه من كبار الضباط، فصار زينة الاحتفالات الرسمية التي تقام في حلب ودمشق وبيروت وفي كل أرجاء سوريا.فلا يقاوم احتفال أو اجتماع للضباط الفرنسيين لا يدعى إليه هاكوب ليعزف على بوقه أعذب الألحان، وقد ذاع صيته حتى دخل الاحتفالات العائلية، وكم أجلت مواعيد بعض الحفلات، بانتظار تفرغ العازف الأول هاكوب.

كا ن يملك ميزة الشارب النديم، وله أسلوبه الخاص به في هذا المضمار.فقبل أن يبدأ الاحتفال يفرغ في جوفه زجاجة من العرق، ثم يبدأ بالعزف على البوق يركز كل إهتمامه عليه، ولا يتناول شيئاً طول فترة الإحتفال أو السهرة ولو امتدت الى الصباح وينهي الإحتفال أو السهرة بزجاجة أخرى يزدردها ويعود الى البيت.

على أن العازف والبواق الشهير لا يكون كذلك إلا بعد الشرب، فهو يختلف كثيراً عن هاكوب غير الشارب، وكأنه ذو شخصيتين مختلفتين متناقضتين، لاتلتقيان أبداً. هاكوب الصاحي غير الشارب، دمث اجتماعي، مرهف الإحساس حاد الذهن قريب من القلوب.متحدث لبق.لكنه...لايقدر على العزف بالبوق، حتى أنه لا يبلغ ولا مرتبة عازف من الدرجة الثالثة أوالرابعة.بيد أنه إذا شرب، انقلب إلى العكس تماماً ليصير أحسن عازف، لكنه ينقطع عن الكلام ويصير أصماً أخرس تائهاً عن كل الناس، حتى عن الضباط ذوى المراتب العالية، ولا تنفع معه تلميحاتهم وغمزاتهم ولا تنبهه.والجميع يعرف ذلك عنه حتى القادة.وقد لا يكتفي بعدم تأدية التحية للقادة،

وهذا ذنب في الجيش يعاقب عليه القانون بشدة، بل يتجاهلهم تماماً إذاما مر بهم ، ولا يرد عليهم حين يشكرونه على حفلة أحياها.حين يعزف على بوقه، يغيب عن الوجود ويندمج كل الاندماج مع بوقه، فلا يسمع، ولا يرى...ولا يتعب، بحيث يستطيع أن يعزف عزفاً مستمراً بلا توقف مدة ثمان وأربعين ساعة.

إنه يحب الخبز الأبيض الخاص حباً جماً، وقد يرفض تناول الطعام إذا لم يجده على المائدة، ونقطة الضعف هذه عنده دفعت المعارف إلى استغلالها ليحظوا منه بمقطوعة يعزفها لهم. أما الولائم الكبيرة التي يدعى إليها فكان أصحابها يحرصون على توفير هذا الخبز له من بين لوازم المائدة.

لقد تغيرت بالطبع حياة ومعيشة الشعب الذى نجا من حد السيف العثماني، بعدما عانى وتشرد حتى وصل إلى حلب واستقر فيها تحت براكات بنيت بالطين والصفيح والخشب. ووجد فيها الصدر

الرحب الذي أمن له العمل والآمان، فعمل بجد وهمة ولم يضع قدمه على طريق المذلة، وظل شامخا وهو في درب الهلاك.تلك محنة مضت وآن الآوان ليتنشق الشعب الأرمني الشقي هذا، هواء الحرية والسلام، لعلها تضمد الجراح التي تأبى أن تندمل. نسيان تلك المحنة أمر مستحيل، لكن يجب أن تستمر الحياة. وعلى الرغم من فداحة الضريبة التي دفعها هذا الشعب، يجب أن تستمر الحياة، رغماً عن إدارة مصاصي الدماء...و...رغماً عن كبر بلعوم هذا الوحش الشرس الذي لا يشبع.

بعد كل تلك المعاناة بدأت بوادر خطوط الإبتسام ترتسم على وجوه أبناء الشعب الأرمني الشقي، وبدأت المشروبات الروحية التي حرموا منها زمناً، تحاول العودة إلى موائد احتفالاتهم، إلى جانب الخبز الأبيض الخاص، وإلى ارتفاع صوت الطبل والزمر في الأعراس، لتبعث روح الحياة من جديد في نفوس من فقدوا الأمل في الحياة.

لكن لم تدم فترة الاستقرار هذه، لأن بلعوم الوحش الشرس لا يشبع، وليس الإستعمار الفرنسي بأقل من السيف العثماني تشوقاً إلى الدم البريء، وعاد الألم من جديد إلى النفوس، حين طلع الحكم الفرنسي يوماً بقرار يقضي بإزالة كل البراكات الطينية لأنها ، حسب رأيهم، تشوه منظر المدينة، دون أن ينظرون بحال هؤلاء الناس الذين ستزال بيوتهم.وبدؤوا بتنفيذ الأمر.وبقي الناس في العراء.وعادوا من جديد وتكاتفوا وراحوا يبنون بيوتاً من الحجر والطين في أرض خارج المدينة، أطلق عليها فيما بعد اسم حي الميدان، كانت بل صارت أحياء أرمنية خالصة، توفرت فيها الكنائس والمدارس والحوانيت

والمتاجر والأندية والمقاهي والحمامات، وغيرها من الخدمات الضرورية.أي شكر يتوجب على الأرمني أن يقدمه للفرنسي بعد هذا الظلم...وفي هذه الحال ماذا نقول لأمة لم تجد لها نصيراً وهي تعاني من هدر دمها الممزوج مع عرقها سنوات عدة، ووجدت في الفرنسيين قشة تتمسك بها، فإذا بها تفعل أفظع مما فعله أقرانهم.

بنيت البيوت الجديدة، وكان بين بناة البيوت النقيب هاكوب. إذ أنه أكمل بناء بيته بسرعة بمساعدة أمه(الأم آنوش) بطابقين، يساعده الضباط الفرنسيون لمنفعتهم الخاصة، لا لسواد عينيه، فبدوا وكأنهم يطعنون بيد ويداوون باليد الأخرى.هم خربوا البيوت، وبنوا بيت النقيب الموسيقي، نافخ البوق العظيم.هاكوب الوحيد الذى بقي من عشيرته-يعيش فترة الانتعاش والتكاثر-لذلك كانت أعين الصبايا تنبهر كلما مر في الطريق ببزته العسكرية الأنيقة مزدهياً مختالاً، وتنبض قلوبهن بشدة وتحمر خدودهن، كزهرة تحمر تحت الشمس، وتتمنى كل واحدة منهن أحلى الأمنيات.وكثيراً ما كانت الأمهات تساعدن في نسج هذه الأمنيات، فيكثرون من الزيارات إلى بيت (الأم آنوش، مع بناتهن، لعلهن يلفتن أنظار الفتى المرموق إليهن.وكانت أم هاكوب تدرك ذلك، وتتمنى أن يكون لولدها زوجة تأتيها بأولاد يعوضونها من راح.ولكن هاكوب لا يبالي بأحد وكأنه لا يراهنّ ولم تدر الأم.أهو عازف عن الزواج، أو أنه لا يريد أن يبوح لأمه باسم واحدة بعينها لسبب من الأسباب؟ هاكوب يقدر شعور أمه، ومع ذلك فهو يجيبها كلما أتت على ذكر الزواج:

-ما زال أمامنا متسع من الوقت.-ويخرج من البيت.

حل العام١٩٣٨.وهو أيضاً، واحد من حلقات سلسلة تشرد الأرمن على يد الفرنسيين في هذه المرة، حين مدت يد الجود والكرم ومنحت على حساب سوريا لواء اسكندرون الساحلي إلى تركيا بموجب إتفاق سري، أعقبه استفتاء مزيف قامت بتحقيقه عصبة الأمم آنذاك، وهي صورة لا تختلف عن مجلس الأمن الآن، وأقرت بأن أكثرية سكان اللواء العربي هم من الترك ويريدون الإنضمام إلى تركيا، ولم تنفع المظاهرات والإحتجاجات مع المستعمر الغاصب، وحصلت تركيا على قطعة دسمة من جسم سوريا، وضمتها إلى كيانها.أما المقابل في هذه الصفقة، فلم يعلن عنه في حينه.

اقترب يوم انسحاب أخر جندي فرنسي من اللواء، وبدأت الاستعدادات في أوساط الطرفين المتفقين للتحضير لذلك اليوم الذي سيتم فيه الانسحاب بموجب مراسم احتفالية خاصة.

يشترك فيها النقيب هاكوب لينفخ في بوقه في هذا الإحتفال التاريخي.وأبلغ الأمر إليه ليستعد هو الآخر للسفر إلى انطاكية، المدينة التي سيتم فيها الإحتفال، ليقوم بالنفخ في بوقه إيذانا بتنزيل العلم الفرنسي، ورفع العلم التركي.

بدأ هاكوب استعداده بنفسية غريبة لم يعهدها فيه أحد من قبل.لقد رأوه للمرة الأولى في حياته وهو يعتني بمظهره أعظم اعتناء، فجهز للمناسبة أبهى بزة رسمية وزينها بالأوسمة والنياشين، وراح يختال بها بين الناس، الذين انبهروا بما يرون.

عزا بعض رفاقه تصرفه هذا الى فرحه بالشرف العظيم الذي سيناله من قبل القيادة الفرنسية، لكنهم مع ذلك احتاروا لهذا التغيير المبالغ فيه.

بقدر ما كان يوم الإحتفال يقترب، كانت حيوية هاكوب تزداد، بشكل دفع بعض الفضوليين إلى محاولة التسلل إلى أعماقه ومعرفة ما يدور في رأسه، لكنه كان يتهرب دائماً من الإجابة، ولما أحرجوه وضيقوا عليه، تجاهل المتسائلين وصار يجيبهم أجوبة مقتضبة لاتعني شيئاً:

-هاكوب، يبدو أنك تستعد للزواج.

-أنا أترك الزواج لك، وسأرقص لك في عرسك.

-وهل تجيد الرقص أيضاً؟

-أرقص بحيث لا تعرف أين أنا أفي الأرض أم في السماء، وتبدو لك عروسك حورية.

اكتشاف جديد، النقيب يجيد الرقص...

وقرر الضباط القادة مشاهدة رقصه بعد عودتهم من انطاكية إلى حلب.أما المستخدمون المدنيون فقد تاهوا محتارين، فقد ارتفعت معنويات نافخ البوق إلى درجة الرقص...لا، هذا غير متوقع، ولم يدخل في منطق أصحاب المراتب العالية الذين راحوا ينظرون إليه وإلى غبائه الأرمني نظرات ساخرة، لم يرض عنها الجنود العاديون الذين كانت الأكثرية فيهم باستثناء الزنوج تتألف من الأرمن والعرب والدروز والأكراد وكلهم من سوريا، واعتبروا سخريتهم هذه غدرا وطعنة خنجر في قلب السوري.أما النقيب نفسه فلم ينزعج ولم يتأثر بل اكتفى بالإبتسام، وتركهم يخمنون ما يشاؤون، وتركهم وشأنهم ليحلق وحده في السماء السابعة.

في اليوم الموعود اجتمع الجنود من الطرفين في صفوف منتظمة في الساحة القريبة من الثكنة، بينما وقف القادة الفرنسيون والترك يمتطون جياد بيضاء يتبادلون الخطابات التي تطير في الهواء والتبريك والتهاني، وحيوا صداقاتهم(عبر الدهور)التي جمعت بين الشعبين التركي والفرنسي...

حدق هاكوب في الشارات التي وضعت على أكتاف الضباط والقادة لتشير إلى مراتبهم باستهزاء، لايغيب عن عين الحصيف.لكن لم يلاحظ تلك النظرة أحد ، لأنهم كلهم مشغولون باليوم العظيم.وصدرالأمر بإنزال العلم الفرنسي.فلمعت عينا هاكوب، وقرّب البوق من فمه وراح ينفخ فيه لحن إنزال العلم.

كان اللحن يخرج من شفتي هاكوب عبر فتحة البوق كأنها ترتيل ديني، يتردد صداه بعيداً، في كل الأرجاء، مثل موجة مزبدة تعصف بالنفوس، سمرت وعلقت عيون الجميع على البوّاق.وتركت في الوقت نفسه مسحة ألم على وجوه رفاقه السوريين ورأوا فيه" مجداً ضائعاً".

أما الضابط الفرنسي فانتفخ عجباً، وراح ينظر نظرة مترفعة إلى القائد التركي الذى لم يتمكن من كبت فضوله، فسأله هامساً:

-إنه ألماني، أليس كذلك؟

فأجابه الفرنسي برضى واضح وكذب:

-لا، إنه مواطن، مواطن من بلدنا.

ولم يشأ أن يذكر أنه(أرمني).فيكون مع ما عرف عن العنجهية التركية كما يقول المثل:المثل وجد مثيله.

انتهت مرحلة إنزال العلم الفرنسي.وصدر الأمر الثاني برفع العلم التركي.الأمر أمر، وعلى هاكوب تنفيذ الأمر.وصدح البوق ولكنه صدح من جديد بلحن الإنزال بدلاً من الرفع، وشده الجميع، وعقدت الدهشة الألسن إذ لم يسبق أن أخطأ النقيب مثل هذا الخطأ الفادح، أما النقيب فمسترسل في النفخ لا يهتم بأحد ولا يلتفت إلى الهمسات واللمسات من رؤسائه. أخيراً توقف. بعد أمر الجنرال، الذى أصدر أمراً جديداً مركزاً على كلمة رفع. وبكل هدوء رفع هاكوب بوقه إلى فمه و...كرر لحن الإنزال نفسه.وغضب الجنرال بعدما أدرك تعمد النقيب في هذا العزف، ولكنه لم يعرف كيف يتصرف في هذه اللحظة الإحتفالية، كان بإمكانه أن يسحب مسدسه ويقضي بكل وحشية على هذا الأرمني(ابن الكلب)العاق.لكن المناسبة أوقفته، وأجبرته على استدعاء هاكوب وسؤاله والغضب يقدح في عينيه:

-ما هذه اللعبة التي تلعبها؟

حيا هاكوب الجنرال باحترام وأجابه:

-سيدي الجنرال، سامحني.أنا لم أتصرف إلا بالتصرف الصحيح، فهذا العلم الذى تأمرني برفعه مغمس بدم مليونين من الأرمن، ولا يجوز له أن يرتفع.ثم أنني جودت في لحن تنزيل علمكم أيما تجويد، لأن علمكم، العلم الفرنسي، يستحق أن ينزل أيضاً، لأن الإثنين داميان، الإثنان مجرمان.

واعتبر كلامه منتهيا، ومن دون أن يحسب حساب العاقبة ألقى بالبوق على الأرض وبدأ يهشمه بقدمه بشدة.ولم يتمالك الجنرال نفسه ونسي شعاراته والمكان الذى هو فيه، وأنزل صفعة شديدة على وجه النقيب، وأمر باعتقال هذا"الأرمني القذر".

ومرت الشهور.وما من خبر عن هاكوب.لم تترك الأم آنوش باباً لم تطرقه، ولم تترك شخصاً لم تقابله للسؤال عن ابنها، أهو حي أم ميت؟لكنها لم تستفد شيئاً. كانوا يصرفونها من الدوائر الرسمية بالاستهزاء مع شيء من التهديد المبطن.لم تنفع توسلاتها ولا رجاءاتها، حتى يئست وانزوت في بيتها وسلمت أمرها إلى ربها.

هاكوب، هو الوحيد الذى بقي لها من أولادها السبعة، الذين قتلهم الترك مع زوجاتهم إنه عزاؤها الوحيد وأملها الفريد، يمنحها الحياة، فتحيا من أجله وحده وتتنفس بنفسه ، ولا حياة لها من دونه.ماذا حل به، لماذا لم يتركوه لها، قلبها يحدثها بشر مستطير، لاتستطيع أن تبوح به حتى لنفسها. إنه لم يتغيب عنها من قبل كل هذا الغياب ، ولو أراد أن يغيب كان يعلمها مسبقاً. ولم تجد وسيلة لعزائها غير الصلاة له راجية من الله أن يحميه ويعيده إليها سالماً تقر عينها به.

وانزوت، واعتبرت نفسها قطعة من أثاث البيت، وحبست نفسها بين جدرانه الأربعة وامتنعت عن مغادرته قبل عودة وحيدها.لماذا تخرج من البيت؟ إنها كانت تخرج من أجله، أما الآن فلا حاجة لها إلى الخروج.لاحظ الجيران ذلك وبادروا إلى مساعدتها.

في أحد الأيام وقفت أمام الباب سيارة عسكرية، خرج منها شخص، تركته ومضت.فخفق قلب الأم آنوش.وأسرعت لاستقبال الشخص القادم. إنه هاكوب، هاكوبها، ولكن...ضمت الأم آنوش ولدها إلى صدرها وراحت تغمره بالقبلات من رأسه وجبينه وصدره، وتكرر تقبيله وتحمد الله على سلامة رجوعه.وقادته إلى الداخل وأجلسته على حشية، وانتبهت إلى أنه لا يتجاوب مع لهفتها عليه ولا

يهتم بعواطفها، ولا يبالي بها ، وكأنه لا يعرفها.اعتبرت الأم هذا التصرف من ابنها بسبب الجوع فصرخت" "واى، أعمى أنا.الآن يا ولدي، الآن"".وانطلقت إلى السوق بعد غياب طويل وعادت بعد قليل وهي تحمل الخبز الأبيض الخاص الذى يحبه مع قليل من الجبن والحلاوة.فصرخ هاكوب صرخة مفزعة وراح ينظر إلى الخبز نظرة خوف ووجل، وتشنجت عضلات وجهه وانتفخت أوداجه، ورفض أن ينال من الأكل شيئاً.

لاحظت الأم آنوش التغير الذي حصل لابنها هاكوب وصاحت يا رباه، ماذا جرى لمن اشتقت إليه، لينبوع أحلامي وفخري. ما هذه الحال التي آل إليها، وما هذه الثياب الرثة عليه وهو الأنيق الرشيق.ما هذا الشعر المشعث واللحية الطويلة الكثة، وهو الوسيم العظيم.ولماذا أطلق هذه الصرخة المفزعة.وراحت تلطم على وجهها ورأسها و....لأول مرة في حياتها، لعنت ربها.

قام هاكوب بعد ذلك من مكانه، وتمشى قليلاً في الغرفة، ثم اقترب من أمه، ولأول مرة مدَّ يده إليها وطلب....ثلاثة قروش.

إنه في المكان المعهود دائماً، لم يحد عنه أبداً. يراوح واقفاً من الصباح إلى المساء، ولا يقبل من المارة غيرثلاثة قروش، وأقل. إضافة إلى البرتقال الذى هو ضعيف جداً حياله.

■■

غابرييل ميرو •

■ ترجمة علي أشقر ■

(١٨٧٩-١٩٣٠) ناثر وقاص وروائي إسباني. ولد في أليكانتـه، وأقام فترة في برشلونة. ثم انتقل إلى مدريد وتوفي فيها.

هو كاتب خارج الأطر المدرسية المعروفة في إسبانيا يومئذ كتاباته تركزت على منطقته التي ظل ينظر إليها وإلى طفولته من بعيد لابعين الجسد الكليلة وإنما بعين الروح والوجدان.

في وصفه لاينقل إلينا لون الأشياء فقط وإنما رائحتها وملمسها وطعمها، نبضها "ولغتها" أيضاً إذ كانت له قدرة فائقة على التقاط القيم الحسيّة وتحويلها إلى مادة جمالية. لكنه لم يقف عند سطحها بل "اقترب من الأشياء ليؤنسها ناقلاً إليها شعوره الذاتي" يدفعه إلى ذلك إحساس "تعاطف" شديد مع هذه الأشياء. "المنظر عند إنساني على نحو عميق" كما يقول الناقد والشاعر بدور ساليناس.

في رواياته يقف عند التفاصيل لإبراز "قيمتها الشعرية". لذلك كان الحدث فيها "ذريعة" لوصف أجواء مختلفة. وكذلك الأشخاص. لذلك كانت بعض رواياته على صورة مشاهد متتالية. في كتاباته رنة أسى، ومسحة كآبة.

أهم أعماله: أبو ناسان دانييل وتتمتها الأسقف المجزوم -آلام المسيح- كرز المقبرة- كتاب سيفونيتا -صغير وكبير -أزمنة وأمكنة -

الدخان الراقد –الملاك والطاحون وقوقعة الفنار ومنها أخذت مجموعة القصص المترجمة.

جثة الأمير

كان الأمير يُحتضر شيئاً فشيئاً في قريته مسقط رأسه.

وكان شاباً تعبت أحشاؤه ودمه وحياته كلها. هرع علماء من أقطار كثيرة، وراحوا يتقرّون جسمه عضواً عضواً. وكان الأمير يقضي الأيام عارياً تحت عدسات الأطباء الثلجية وأصابعهم النحيلة.

رجال حاشية وفلاحون كانوا يتجمّعون في بوابات بيت السيد الريفي.

لم يسبق لهم أن تأمّلوا مجد الأمير على راحتهم، فكان يسكرهم شعور قوي بمعرفة خصوصيات الطبيعة السامية والتحدّث عنها، كانوا ينتظرون خروج الأطباء للاستماع إليهم فيسمعون بذلك مرض سيدهم ويجسّونه. فقد صار كل طبيب قطعة من لحم الأمير وأحشائه الأول كان كبداً، والآخر قلباً، الثالث كليتين، هكذا كل واحد منهم ومايداوي.

وكان الناس يسعون باحثين عن عائلاتهم وأصدقائهم وكأنهم يحملون في أيديهم وعاءً ثمنياً فيه عري جسد الأمير الممسوح(1) وعري آلامه. وكان المرضى يتأسّون عن عللهم والأصحاء يزدادون سروراً بصحّتهم.

وإذا كان الأطباء على قدر كبير من العلم. فكانوا بذلك يطيلون نزع الأمير. أُعدّت مظاهر الحداد والاحتفال الجنائزي. وكان الناس يردّدون باحترام كئيب: "جاءت أيام يُتم المملكة الحزينة،" ثم يبتسمون لوريثة العرش الذي ماكان يعوزه شيء إلا أن يموت الأمير. رجال القصر والجنرالات

---

(1) المدهون بالزيت المقدّس.

والوزراء، والمستشارون والنبلاء كانوا يقتلون ضجرهم المتدرّج تدرّج مراتبهم وسط الزروع وأشجار السنديان والمروج.

لم تُشرح للناس رغبة الأمير في أن يموت في القرية الحقيقية هي أنه وُلد فيها. فقد كانت الأم الأميرة قادمة من مقاطعات أخرجين أدركها الوضع في طريق القرية. ثم أرادت بعد ذلك أن يتعرّف الأمير على هذا المكان المتواضع ويحبّه حباً يفوق حبه كل أماكن مملكته. هنا تناول الأمير الطفل أحلى الثمار وذاق أطيب خبز. ورأى ولادة الحملان. ولفحته شمس المدرّجات، وقطفَ الأعناب، وتعرّق وتمزّقت ثيابه ولحمه بحثاً عن الأعشاش في شقوق الجبال. لكن الخدم والوصفاء كانت تغيظهم صحبة سيدهم السيئة أكثر مما تغيظهم قسوة ألعابه. رفيقه المفضّل كان /غابيلان/ مموّن الرعاة. وكان هذا الأخير يأكل حيّات الماء ويقبض على الثعالب حيّة، وينام بين القبور. وذات يوم، راح الخدم يرجمونه دون أن يتزحزح، حتى لم يمسح الدم عن حاجبه المكسور. فبكى الأمير وعصب جرحه بعصابته الزرقاء.

وإذْ تذكر قوته ومرحه كمخلوق ريفي صغير، فقد أراد أن يكون في موته ذلك المخلوق أمام الحقول: فيااللخبز، وياللفاكهة والشمس والينابيع ورائحة مسنيّ الطفولة! جُرَّ وهو مستلق إلى شبّاك مخدعه. كانت البساتين والطرق والسفوح ومجاري السيول والكروم والأجمات وكلّ الأنحاء تتلألأ بروعة حركة ولهو لاينقطع من النبلاء والخدم والمطايا والجياد الملكية والعربات، وتحوّلت الضيعة ومحيطها إلى سوق ومعرض للأبّهات الممقوتة.

طلب الأمير إلى الجميع أن يعودوا إلى البلاط. لكنهم أجابوا إنهم لاينبغي لهم أن يتخلّوا عنه طلب أن يأتوه بصديقه القديم، لكنهم قالوا له إن غابيلان هو اليوم ألدّ أعداء قوانينه. كان غابيلان يعيش في وعر الجبال تطارده العدالة، ويظهر في الطرق والمدن ليسلب المسافرين الأقوياء ويقطع الطريق على الواشين به حاملاً سكيناً عارية النصل معلّقة بحزامه الجلدي.

استدار الأمير صوب جدار حجرته. في بياض الكلس كان يرى ذكرياته، ومات وهو ينظر إليها انقلبت القرية رأساً على عقب. وكأن موته كان غير متوقع. وجود الناس وأصواتهم صار لها قلب ثانٍ لاينضب.

في القرية قاعة خاصة بعصبة الكبار. فجُلّلت بأكسية الحداد، وأُشعلت الشموع والقناديل وفاحت رائحة الأزهار والأعشاب المقصوصة من حديقة الملك. وإلى هنا نقل جثمان الأمير. وعلى جياد سريعة جاء الأطباء المحنّطون. بدأت عملية التحنيط(٢) وفي عنق الأمير المتورّم، وفي إربيتيه كانت تسكب جراح الطيِّب المتجمّدة. عيناه الجامدتان كانت تبدوان أنهما تنظران إلى ضمادات الصوف التي تقطر دماً شاحباً. وتطأها نعال القرويين الخشبية. لم يبق إلا هؤلاء والأطباء. لكن، كان عليهم هم أيضاً أن يخرجوا، ليسقوا بغالهم وقطعانهم، كان الوقت متأخراً جداً. وكانت الساحة ونواصي الأزقّة والأسوار تبدو أن يد طفل مشكّلتها بشمع قمري منير.

كان رجال البلاط، وحرس الأمير وخدمه وغلمانه يغطون في النوم جميعاً. فلطالما شاهدوه مريضاً، ولطالما رأوه عارياً ثم ميتاً تحت أيدي المحنّطين. المحنطون أنفسهم استلقوا أيضاً في إحدى الحجرات بعد العشاء. كانوا جميعاً منهكين تعباً وكأنهم عانوا فترة النزع. زد على ذلك. هم بحاجة إلى الراحة. إذ ينبغي لهم عند حلول الصباح. أن يعودوا بجسد الأمير إلى البلاط في موكب من الألم والترفيه.

كانت الضيعة تتنفس بطيب وهدوء. ومن عليا السماء كان القمر ينظر إليها. حينئذ نهض من الوادي رجل جعل السكون يئط أطيط أغصان

---

٢ حنّط الميت: طيّبه بالحنوط وهو كل طيب يخلط للميت

الشريان(٣) أسنانه وعيناه كانت تلمع كسكين حزامه، والحقول ترتمي طائعة خائفة يطأها (الرجل) دون أن يلحق بها ضرراً. رأى القرية مغمورة بضوء القمر والحلم، كمزرعة خيتسماني.

تحت قمر خيتسماني كان يرقد تلاميذ المسيح وأصدقاؤه، على الرغم من أنه كان لايزال بينهم، ووعدهم بمملكة السماء، كان ظل (الرجل) ينبسط فوق الأسوار والأبواب. ومن بيوت القرويين كانت تطفح رائحة ثرواتهم و أرزاقهم وخمورهم وقناديلهم وثيابهم ونسائهم ماكان الرجل يطمح في شيء إلا أن يتلذذ بإحساسه وحيداً وسط أعدائه النائمين. وكانت كلاب الصيد تهرّ خائفة من ذلك الشبح القمري. من فوق أمسيجة الأفنية كانت تشرئبّ بحرص رؤوس جياد الركوب والجرّ. وعيونها الكبيرة كانت في هذا الليل المضاء عقيقاً رطيباً وصهيلها يغوص مرتعشاً في الآفاق، ثم ينبعث في الأصداء كأن مهاراً مجنونة تهوي من علٍ.

اجتاز (الرجل) الساحة وأطلّ على الباب المضاء. كانت الشموع تشتعل بلهب خفيض. والضياء كله يسقط على الأزهار وعلى النعش الذهبي. الأجواخ التي تغطي الجدران كانت تخنق الحجرة بصمت ينكمش تحت صمت الليل المقمر الرائع.

وراح (الرجل) يدنو من الأمير الميّت. كان هذا عارياً تقريباً، إذ لم يستطع المحنطون أن يُلبسوه لانتفاخ بطنه، فضغطوا على حلقه لإدخال ياقة الحلّة الأولى في عنقه، وكأنهم يخنقون مجرماً. واخترق الدمقس لحمه المزرّق. ثم وضع في الصندون الثمين وألقيت فوقه حلله كله. بكى (الرجل) إشفاقاً وتحناناً. كان يتخيله مخنوقاً إلى الأبد داخل سريره الذهبي. وبخنجره

---

٣ شجيرة صلبة تنمو في سفوح الجبال وتتخذ منها السهام. وتسمى في الوديان التوحط وفي القمم النبع، حسب لسان العرب والكلمة في الإسبانية من أصل عربي.

الذي كان يمزّق الضواري والأعداء قطع ياقة الحلة وتأرجحت جمجمة الأمير بهدوء. جلس (الرجل) في الظل وقام بملازمته.

في الخارج، كان الليل يتلاشى، وأخذ الحرس يتحرّكون. قعقعت أسلحتهم على البلاط. خرج بعضهم ونادى في الاستراحة طالباً ماء ليشرب. عادوا إلى باب الحجرة. أطلّ أحدهم وراح ينظر إلى الشموع، وإلى الرجل الساهر بهدوء في الظل. لم يعرفه. فلربما كان أحد القرويين الأتقياء المحزونين. ابتعد ورفاقه. وأحس بجسمه يصرّ فوق الحصير. وعاد كل شيء يتجمّد صمتاً.

تأمل (الرجل) الوديان النديّة البكر ترقد في ظل جبال من الألباستر، كان حزنه وحده يقظاً. وانتصب فجأة وهو يتنصّت كأنه في كمين من كمائن سطوه، وانتزع الجثّة من بينَ الحلل والنعش الذهبي. مرّ من بين الحراس المستلقين وفرّ بها من أحضان الوحدة على ظهره، كان جسد الأمير العاري يمتلئ مجداً بضوء القمر كجسد رخامي لإحدى آلهة المروج.

لما بدأ الفجر بالبزوغ، دعا الوريث إليه أخطر وزرائه، وهُرعا بصمت إلى الحجرة ليراهما الناس ساهرين.

إلى جانب النعش الفارغ لمحا رجلاً تلمع على خاصرته تحت ضوء الشموع، شفرة خنجره، فامتقع وجهاهما من الرعب. لكنه راح يبتسم لهما:

– لم يعد الأمير هنا. هي السرقة الوحيدة التي اقترفتها بحقه. سرقة جسده المنسيّ. تنصت وراء كل الأبواب. ووراء بابك أيضاً. كنتم غارقين في النوم جميعاً، إلا أنا..

طلب الوريث منه الجثّة بعنف.

–أحسست بكم نائمين كقطيع مسمّن.

هدّده الوريث بأنه سيصرخ ويمزّقه تحت التعذيب. لكنّه أسرّ بذلك إسراراً خشية أن يستيقظ الحرس.

كان غابيلان يبتسم كاشفاً عن أسنان ضارٍ فتّي.

عرض عليه الوريث ثروات عقارية ووعده بالعفو عن جرائمه كلها مقابل جثة الأمير.

لكن غابيلان كان ينتظر إشراق الصباح وقال:

- تستطيع أن تعفو عني. لكنني لن أعفو عنك. الضيعة أخذت تفيق من نومها. والرعايا المحزونون سيلبسون الحداد. سمعت أن مزيداً من السادة سيحضرون جنازة الأمير الذي قمت بدفنه تحت أندى عشب في مملكته وأعطره. كان بإمكاني أن أهرب. لكنّي آثرت ضياعي لأستمتع بإهانتكم.

حينئذ نظر الوريث إلى وزيره نظرة قاسية، واستوليا على سكين الرجل، وغرزاها في ظهره. وبسرعة ألقيا بالجثة في الصندوق الذهبي. غطّياها بحلّة المتوفّى وردائه. وامتلأ الحرير بالدم بموجات أرجوانية جديدة.

تجمّع الناس، واشتعلت القرية بالعُدد والضوضاء والأعلام وأعتدة الخيل المحلاّة. النعش الذهبي المغلق والمختوم ملأ بالدم سجّادة العربة الجنائزية. بكى كثير من الناس، وبعضهم دُهش من أنّ أنقى العطور لم تستطع كبح تعفن جثة الأمير.

لكنّ العلماء شرحوا، بعد تقليب الفكر، المعجزة ببلاغة جليلة. فالعلماء قادرون على شرح كل شيء.

غصّت السفوح بالموكب العجيب، كانت الحقول تبدو مذهولة إزاء روعة هذا الموكب من الألم. عند كل تقاطع طرق. وعند كل مفرق خرجت جموع غفيرة لتقديم التحيّة للأمير والبكاء عليه. وقف كهّان ورؤساءدين. كانوا جميعاً يرفعون شارات ورايات. وتصاعدت موسيقى وبكاء. وهبط الإلهام على جبهة شعراء المملكة.

■■

غياب

قصة للكاتبة الإسبانية

كريستينا فرناندث كوباس

■ ترجمة: عبداتي ابريكة إبراهيم ■

تشعرين بالارتياح ههنا، أنت في مقهى قديم ذي طاولات مرمرية وغراسين هرمين، تجهزين على كأس من الآيس كريم، وترقبين مرور المارة من خلال زجاج النافذة، ومن حين إلى آخر تنظرين إلى ساعة الحائط العتيقة؛ الحادية عشرة إلا ربعاً، تمام الحادية عشرة، الحادية عشرة وعشرة دقائق... وفجأة، ودون أن تجدي تفسيراً لحدوث ذلك، تعرفين فقط أنك في مقهى قديم، تجهزين على كأس من الآيس كريم، ترقبين مرور المارة من خلال الزجاج، ومن حين إلى آخر تنظرين إلى ساعة الحائط.

"ماذا أفعل هنا؟، تتفاجئين وأنت تتساءلين، ولكن تصبب عرق بارد يجعلك تلاحظين أن السؤال غير معقول، مضلل، زائف، لأن أقل ما يهم في هذه اللحظة هو معرفة ما تفعلينه هناك، والأهم هو شيء أكثر بساطة، معرفة من تكونين.

أنت امرأة، وأنت متأكدة من ذلك، تعرفينه قبل أن تنحني بخفة لتتأملي صورتك المنعكسة على سطح مرآة تحمل إعلاناً لكونياك فرنسي. الوجه لا يبدو لك غريباً ولا مألوفاً، إنه ينظر إليك مندهشاً، حائراً، ولكنه وجه مطيع، مستعد لأن يغمز بعينه، أن يقطب جبينه، أن يترك خديه للمداعبة، وكل ذلك

بمجرد أن تقطبي أنت جبينك، أو تغمزي بعينك، أو، وقبل أن تتأكدي من ذلك، تمرري يدك على خدك.

تستعيدين وضعك المنتصب بجوار الطاولة المرمرية، وتفتحين حقيبتك اليدوية، ولكن هل يتعلق الأمر بحقيبتك اليدوية؟ تنظرين إلى الجوار، يبدو أن هناك أربع أو خمس طاولات مشغولة يقوم على خدمتها زوج من الغراسين بمزيج من التكلف والفتور.

فجأة يذكرك المقهى بعربة مطعم في قطار سريع، ولكنك لا تتوقفين للتفكير فيما يمكنك أن تعرفيه عن عربات المطاعم وعن القطارات السريعة، تعودين إلى الحقيبة، لون الجلد الذي صنعت منه يناسب لون الحذاء تماماً، إنها في النهاية لك، والمعطف الذي يستريح على الكرسي المجاور هو أيضاً من المنطقي جداً أن يكون لك. هناك ورقة متجعدة جاثمة إلى جوار كأس الآيس الكريم، يمكن أن تقرأ عليها أرقام غير واضحة تخبرك أنك قد سددت الحساب، تهديك التفاصيل. تفتشين الحقيبة، تصطدمين بعلبة الزينة أين يتزاحم أحمر الشفاه والبودرة وسيجارة مفتتة... تقولين في نفسك: "إنني فوضوية". تفتحين علبة مفضضة ثم تنثرين البودرة علىأنفك، ومن خلال المرآة الصغيرة جداً يبدو وجهك أكثر ارتخاء ولكن، وبفضول، وجدت نفسك تتوقفين عند العبارة نثر البودرة على الأنف، إنها تبدو لك مضحكة، مهجورة، مستهجنة.

تقفلين العلبة، وتجدين نفسك أمام المحفظة، لقد حانت اللحظة المناسبة. وأنت على وشك أن تنادي الغرسون لتطلبي منه شراباً قوياً، ولكنك لا تتجرئين. هل يتكلمون؟ أو بالأصح، ما هي لغتك؟ كيف يمكنك إثبات أن وجه المرآة التي نظرت إلى نفسك فيها لأول مرة تحمل إعلاناً عن كونياك فرنسي؟

شيء ما في داخلك يشعرك أنك ماضية في الطريق الخطأ، عليك ألاّ تتساءلي أكثر من اللازم، أنت في مقهى- لايهم الآن أن تتحققي من الكيفية

التي عرفت بها أنه مقهى- لقد تناولت الآيس كريم، الساعة تشير إلى الحادية عشرة وعشرة دقائق، وليس لديك أدنى فكرة عمن تراك تكونين.

في هذه الحالات-لأنه، وفجأة، يبدو لك كما لو أنك كنت.مستعدة لمثل هذه الحالات- تقررين أن الأفضل هو ألا يفقد المرء هدوءه، تتنفسين بعمق، وتفتحين المحفظة.

أول ما يصادفك هو بطاقة اعتماد باسم "إلينا بيلا غستون". لا يبدو لك الاسم غريباً ولا مألوفاً. بعد ذلك تعثرين على بطاقة هوية تحمل صورة تشبهك، الوثيقة صادرة عام ٧٨ وتنتهي بعد عشرة سنوات، ما هو عمرك؟ وفي أية سنة نحن الآن؟ وفي أي أيام الأسبوع؟

في إحدى زوايا المقهى تلاحظين وجود رفوف للجرائد، فتجدين نفسك متجهة إلى هناك، هنالك يوميات بعدة لغات، دون أن تطرحي على نفسك أسئلة لا معنى لها، تأخذين إثنين لا على التعيين، تنتبهين إلى أن الأيام في التواريخ متغيرة، ولكن العام ثابت، إنه العام ١٩٩٣.

تعودين إلى طاولتك بجوار النافذة، تقارنين بين التواريخ وتقومين بعملية حسابية:"ولدت عام ١٩٥٦، إذن فالعمر هو سبعة وثلاثون عاماً".

من جديد صوت ما يسألك كيف أنك تعرفين الحساب، ولم تنسي الأرقام. ولكنك لا تعيرينه اهتماماً- عليك ألا تفعلي- وتستمرين في البحث.

في المحفظة يوجد كذلك بعض النقود، وبطاقة أخرى كتب عليها رقم انتسابك إلى ناد رياضي، ومن جديد عنوان ورقم هاتف. في البداية لا تفطنين إلى أهمية أن يكون لك عنوان ورقم هاتف، لقد أدهشك أنك تحبين الرياضة وذلك الإحساس الغريب بأن شيئاً ما ينقص هذا الإسم الذي يظهر للمرة الثالثة: إلينا بيلا غستون. "هلينا"، تفكرين، نعم، يعجبني أكثر بكثير أن يكون اسمي هلينا"، وعندها تتذكرين- ولكنك لا تتوقفين لتتأملي فتقرري ما إذا كانت كلمة "تتذكرين" هي التعبير المناسب- المهم أنك تتذكرين لعبة، تسلية، خبرة قديمة، ففي الصغر كانت تتاح لك أحياناً رؤية الكلمات، الأسماء الجمل.

كان للكلمات لون، بعضها كان يلمع أكثر من البعـض الآخـر، كلمـات أخـرى قليلة جداً كانت تبدو مزينة بالحواشي والأهداب، "إلينـا" كلمـة ذات لـون فـاتح لامع، ولكن "هلينا" كانت فاتحة أكثر، وهـي أكثـر لمعانـاً، ومزينـة بالحواشـي والأهداب مثلها مثل كلمة "غياب".

فجأة تلاحظين كلمة "غياب" مكتوبة بخط بارز ومائل قليلاً إلى اليسار. "غياب" تقولين:"هذا هوما يحدث لي، إني أعاني من غياب"، ولفترة لابأس بها تستمرين فـي اللعبـة:"القهوة بنية اللـون، أماليـا حمـراء، ألفونسـو رمـادي رصاصي، الطاولة ما بين البيج والأصفر".

تحاولين أن تتذكري نفسك وأنت صغيرة، ولكنك لا تتمكنين سوى مـن رؤية كلمـة "صغيرة" فـي الأعماق البعيدة بـألوان باهتـة وحـروف ممحـوّة، تعيدين الأسماء" أماليا، ألفونسو.... وللحظة يخيل إليك أنها تعني شيئاً .

وآلياً، تنظرين مـرة أخـرى إلـى صـورة بطاقـة الهويـة وتقارنينهـا مـع الصورة التي تعكسـها مـرآة العلبـة المفضضـة، تعيديـن القـراءة:" ولـدت فـي برشلونة في ٢٨/٠٥/١٩٥٦، إبنة ألفونسو وأماليا، هل بدأت تتذكريـن؟ أم أن ألفونسوو وأماليا اللذين أعرتهما الإهتمام في البداية، دخـلا تـوّاً إلـى تفكيرك، ولا يتعلق الأمر سوى بذكرى راهنة لم يكد يمض عليها عدة ثوان؟. تتمتميـن بصوتٍ منخفض:"ألفونسو بيلا، أماليا غستون..." وحينها، تتصببين عرقاً.

"إنك ضائعة"، يخيل إليك أنـك تسمعين:"غائبـة"، نعم، تجديـن نفسـك ضائعة وغائبة ولكن- وهنـا تشـعرين فجـأة ببارقـة أمـل-أنـت تملكيـن هاتفـاً، هاتفك أنت.

- "هل أنت بخير؟ هل من مشكلة؟"

تتنبهين اللحظـة إلـى أن الطـاولات توقفت عـن الرقص، وأن صـوت الغرسـون قد تسلل إليك عبر ضجيج خفيف، تنفين بإمـاءة مـن رأسـك، تبتسمين، تجهلين ما يمكن أن يكون قد حصل لك، ولكنك لا تأبهين:

- لاشيء، مجرد دوار بسيط، سأتحسن حالاً.

لقد شعرت بالتعجب والإندهاش وأنت تستمعين إلى صوتك. في الحياة، في حياتك العادية، أياً تكن تلك الحياة، لابد أنك امرأة موهوبة، لقد بدت كلماتك لطيفة، رزينة مطمئنة.

– "لم يحن بعد وقت الآيس كريم" يضيف الغرسون وهو يحدق في كأس الآيس كريم إنه رجل مسن، عجوز تقريباً، "الآيس كريم للصيف، أما للشتاء ففنجان من القهوة الساخنة".

تقولين له إنه محق، ولكن ما يشغلك هو شيء آخر:"نحن في فصل الشتاء الشتاء".

تنتصبين واقفة،تأخذين معطف المطر والحقيبة، وتسألين عن الحمام، المسؤولة عن المغاسل ليست موجودة، هناك تلاحظين بارتياح وجود طاولة مغطاة بشرشف أبيض، عليها نفاضة سجائر فارغة، وصحن صغير به بعض القطع النقدية، وهاتف.

تبللين وجهك بالماء وتتمتمين:"إلينا" هذه هي المرة الرابعة التي تتأملين فيها نفسك من خلال المرآة، وربما لهذا فقط، بدا لك الوجه مألوفاً.

ومع ذلك فإن "إلينا" لا يزال يبدو لك اسماً قصيراً، ناقصاً، غير مكتمل، ترتدين معطف المطر، تنظرين إلى نفسك مرة أخرى، إنه ثوب حريري ثمين، جيد التفصيل، ناعم الملمس، "لابد أنني غنية" تقولين لنفسك، "أو على الأقل أملك ذوقاً؟ رفيعاً، أو ربما أكون قد سرقت للتو معطفاً مطرياً من إحدى المحلات الراقية". كلمة "سرق" تبدو لك بلون رصاصي مع صبغة مائلة إلى الخمرة، ولكنها سرعان ما تترك المجال لكلمة "رقم"، الرقم لونه بني. مثل هاتف، قهوة-ولكنك حين تقولين"هاتفي" فإن تلك الياء توحي لك بالبياض والأمل والقوة.

تبحثين عن قطع نقدية، تمسكين بالسماعة وتعرفين أكثر من أي شيء آخر أن عليك التصرف بخبث، بإمكانك أن تحرقي صوتك ثم تسألي عن "إلينا بيلا غستون"، وأن تخترعي أيَّ شيء حين تعرفين على نفسك، قد

تسمعين مثلاً:"لقد خرجت، ستعود في الساعة العاشرة، إنها في العمل". تعيرين انتباهاً خاصاً إلى النبرة التي سيستخدمها المجيب، هل توحي بأن صاحبها يتصرف بشكل عادي؟ أم أنه متفاجيء؟ أم أنه يشعر بالذعر؟ ربما كان من سيأخذ السماعة طفلاً (هل لديك أولاد)، أومراهقاً أو رجلاً (هل أنت متزوجة؟)، أو مجرد خادمة شابة، نعم، سيكون ذلك أفضل الإحتمالات، خادمة شابة، وستقدمين نفسك على أنك خالة، أو صديقة طفولة، أو مديرة شركة، ولن تكون هناك ضرورة لتحديد نوعها، يكفي أن تلفظي اسماً أجنبياً بشكل سريع. ستصرين على أنه من المهم أن تكلمي "إلينا" بسرعة، فإذا سمعت مثلاً أنها "لم تعد تسكن هنا، لقد انتقلت منذ زمن"، أو نعم، ستهتمين لمعرفة تفاصيل السكن الجديد. أو ربما سمعت، وسيكون ذلك رهيباً، "لقد توفيت منذ عشرة سنوات أو نعم، ستكلمك حالاً، من المتكلم؟ "لأنك الآن، وإن كنت متأكدة من مظهرك، إلا أنك لست متأكدة من هويتك، تتمتمين:"إلينا بيلا"، ومع شعورك من جديد بتصبب العرق البارد، تطلبين الرقم، تعيدين تركيبه، وتقسمين بأغلظ الأيمان، كنت من كنت، بأنك لن تجبني أمام أول إمتحان يقدمه لك القدر، إضافة إلى ذلك، وربما كان هذا ما يوفر لك الشجاعة- فإن الهاتف يضمن لك الاختفاء عن الأنظار.

تضغطين على أنفك وتجربين:"آلو".

حين يرن الهاتف للمرة الثالثة، ينقطع الرنين بذلك الصوت المعدني:"كليك"، ثم يليه صمت، ليس لديك وقت للتفكير في أي شيء، إذ بعد مرور ثوان قليلة يأتيك صوت أنثوي بطيء، معدل، منغم، مشكل، تماماً كما تفعل مذيعة محترفة.

الصوت يعيد عليك الرقم الذي فرغت تواً من طلبه، ثم يرجوك أن تتركي رسالتك بعد سماع الإشارة، وأخيراً يضيف:"شكراً".

تمكثين بعض الوقت والسماعة بيدك، ثم تعلقينها، ومن جديد تبللين وجهك أمام المرآة، وبعدها تخرجين.

عند مدخل الشارع يلحق بك الغرسون الذي يوزع القهوة في الشتاء والآيس كريم في الصيف ليقول لك: "لقد نسيت شيئاً"، ويخرج مجلة، "لقد كانت عند قدم الكرسي، لابد أنها وقعت عندما نهضت". تأخذينها بشكل آلي وكأنك تمثال متحرك، وتهمسين:"شكراً"، ولكنك لم تكوني لتفكري فيما إذا كانت تلك المجلة لك أم لا، ولا في حالة النسيان البسيطة تلك، وإنما في امرأة الهاتف، تعيدين:"شكراً" صوتك في هذه المرة يبدو ضعيفاً بدون قوى، ربما كان اسمك "إلينا بيلاغستون" ولكن يا للفرق الكبير بينك وبين تلك ال"إلينا بيلاغستون"- إذا كانت هي فعلاً- التي انتهت لتوها، برزانة وصرامة شديدتين، من إعطائك الأمر: "اتركي رسالتك".

تمشين حوالي مئة متر، تقفين أمام كنيسة، ثم تدخلين، لا تتوقفين لتفكري كيف عرفت أن ذلك المكان كنيسة، لا يكلفك أي جهد أن تتعرفي على وجوه القديسين، ومع أنك ما زلت لا تملكين أية فكرة عمن تراك تكونين، تفكرين- ربما فقط لتبعثي في نفسك بعض الإطمئنان- إن ما يحصل لك أمر سيء، كان من الممكن أن يكون أسوأ من ذلك.

تجلسين على أحد المقاعد، وتتخيلين نفسك مذعورة، نعم أنت "إلينا بيلا غستون"، فرضاً، فأنت متأكدة من أنك "إلينا بيلا"، ولكنك لا تكادي تعرفين شيئاً عن محيطك.

ها أنت في حالة من الفزع تتأملين صوراً دموية، وصلباناً ومسامير اً وتيجاناً من الشوك، وأجساداً راقدة، وأضرحة، وراهبات ورهباناً- على أن "إلينا" لا يتوقع أن تعرف ما هي الراهبة أو ما هو الراهب، وهم في حالة تضرع بعيون زائغة، مبدين آثاراً للجروح والقروح في يد، ومظهرين في اليد الأخرى كف الشهادة- لم تكن "إلينا" لتعرف ما هي الشهادة- لكن هذا ليس إلا شيئاً مستحيلاً لا يمكن أن يحدث إلا لكائن من مجرة أخرى، أو لمتوحش جلبوه من الغابة مباشرة، ولكنه لا يمكن أن يحدث لك.

إنك تعرفين تماماً من هم، ولماذا هم هناك، ولا تشعرين بخوف، ولهذا تقومين من على المقعد، محاطة بظل خفيف، تقتربين من كرسـي الإعـتراف، وتنتظرين إلى أن تنتهي عجوز جاثمة علـى ركبتيهـا مـن سـرد خطاياهـا، ثـم تجثمين أنت أيضاً علـى ركبتيك وتقوليـن:"السـلام عليـك يـا مريـم الطـاهرة"، وتصمتين قليلاً، تجهلين مـا إذا كـانت هـذه العبـارة التـي نطقت بهـا لاتـزال مستخدمة، وتفطنين حينهـا إلـى أنـك لـم تجثمـي علـى ركبتيـك أمـام كرسـي الإعتراف منذ زمن طويل، وللحظة تتذكرين نفسك أيام الطفولة، تتمكنين من رؤية نفسك وأنت صغيرة، لم تعودي مجرد كلمة "صغيرة" -اللماعة، المزينـة بالحواشي- بل أنت نفسك منذ ثلاثين عاماً، أو أكثر، حينها كنت تقوليـن فـي مثل هذا الموقف:"لقد كذبت، لقد تشاجرت مع أخواتي...".

لابد أن الكاهن أصم أو أعمـى، أو ربمـا تظـاهر بالاستماع بينمـا هـو شارد في مكان بعيد، ولكنك بحاجة إلى الكلام، إلى أن تستمعي إلى صوتـك. ونتيجة لحاجتك إلـى أخطـاء مـا، أخطـاء تتناسـب مـع عمـرك الحـالي، فـإنك تخترعينها: لقد خنت زوجك مرة، مرتين، وربما خمس عشـرة مـرة. سـرقت مصرفاً، سرقت معطف الحرير المبطن من إحدى المحلات الراقية.

إنك تتكلمين ببطء، وأنت تتساءلين في سرية، ربمـا أن تطلقيـن العنـان لحشـد مـن الرغبـات الدفينـة، ولكـن صوتـك البطـيء المتمهـل يذكـرك فجـأة بصوت مذيعة محترفة أو بصوت ممثلة، تقررين أمـراً: تتليـن رقمـاً لا علـى التعيين، ثم آخر وآخر... ، بعدما، عندما تقوليـن:"اتـرك رسـالتك عنـد سـماع الإشارة، شكراً"، لا يبقى لديك أدنى شك في أنك أنت امرأة الهاتف.

تغـادرين كرسـي الإعـتراف علـى عجـل، دون أن تكلفـي نفسـك عنـاء النظر إلى الخلف لتتأكدي مما إذا كان الكـاهن أصـمّ أو أعمـى، أو أنـه ينظـر مذعوراً من وراء ستائر البوابة وأنت تركضين.

هواء الشارع يجعلك تشعرين بتحسن، ساعة الكنيسة تشير إلى تمام الحادية عشرة وعشرة دقائق، ولكن إن لم تتجاوز عشرة وعشرة دقائق حتى الآن؟

سيدة طيبة من المارة تلاحظ حيرتك وتخبرك أن ساعة الكنيسة لا تعمل منذ سنوات وتضيف:"الساعة الآن تمام الثالثة".

إنه لأمر رائع أن يحدثك أحدهم بتلك الطريقة العفوية جداً، أنت المجهولة أكثر من كل المجهولات.

تتقدمين عدة خطوات، وبسعادة غير منتظرة، تقفين أمام لوحة، ذلك أن اسم الشارع المكتوب عليها يتفق، وياللسعادة، مع اسم الشارع المدون في بطاقة الهوية وبطاقة الانتساب إلى النادي الرياضي، "لابد أنني شجاعة"، تقولين لنفسك، "لابد أن إلينا بيلا امرأة شجاعة".

الساعة الثالثة بعد الظهر هي وقت جيد وكتوم، تفترضين أن البوابين- هذا إذا كان للبناية بوابون- سيكونون منحشرين في سكناهم، يتناولون الغداء ويستمعون إلى الأخبار أمام التلفزيون غير مكترثين بالداخل أو بالخارج من مدخل البناية.

كتب في بطاقة الانتساب إلى النادي الرياضي أنك تقطنين في الدور الأخير للعمارة. تفكرين:"أحب أن أسكن في الدور الأخير". مرآة المصعد تعكس لك صورة ذلك الوجه الذي غدا مألوفاً لديك، والذي تخفينه الآن خلف نظارات غامقة تناسبه كنت قد عثرت عليها داخل الحقيبة. نعم أنت تفضلين العيش في الطابق الأخير أكثر من أي طابق آخر، ولكن، في الواقع، هل أنت شجاعة، هل أنت شجاعة حقاً؟ هل "إلينا بيلا" شجاعة؟

لا!، لست كذلك، فحين وصولك إلى مقصدك ومواجهتك لباب خشبي أخذت ترتجفين، تتردَّدين، تضعين أمامك كماً هائلاً من الاحتمالات، كلها متناقضة، مفزعة. دماغك يعمل بوتيرة سريعة، صوت لطيف صادر من داخلك يحاول تهدئتك.

في عيون الشخص الذي سيفتح الباب تذكري: هـذا الشخص لا يمكنـه رؤية عينيك)، فـي ألفتـه، فـي تحيتـه، وربمـا فـي مباغتـه، يمكنـك أن تقرأي نفسك، أن تعرفي الوقت الذي قضيته متسكعة في الشوارع، أن تكتشفي ما إذا كانت غياباتك أمراً استثنائياً أم أنها مسألة يومية وعادية.

صوت آخر يهدئك، إنك تحشرين نفسك بين فكي الذئب، فمن أنت؟ ألم يكن من الأفضل لك لو أنك وضعت نفسك بتصرف طبيب؟ أو تـرددت علـى أحد المستشفيات؟ أو طلبت المساعدة من كاهن؟

لقد ضغطت على الجرس ست مرات، ولا أحـد يفتـح البـاب، لكنـك لا تتأخرين في أخذ حمالة المفاتيح، ثم تفتحين الباب، وبعـد تـردد، بعـد لحظـات تحاولين فيها أن ترفعي من معنوياتك، توقفين: ماذا ستجدين هنـا؟ ألـن يكـون بالتحديد ما هو كائن هنا هو ماسبب لك الهروب؟ أو ليس هو ما لا تتمنين أن تتذكريه بأي شكل من الأشكال؟

إنك على وشك التراجع والمغادرة، تهمين بنزول الدرج جرياً، تنويـن اللجوء إلى التجاهل، إلى فقدان الذاكرة... ولكنك كنت قد دفعت البـاب، تهدئـك رؤية الطابق الأخير مشمساً، تجوبين الغرف واحـدة واحدة، تذكـرك فوضـى غرفة النوم بفوضى علبة الزينة، للصالون بعض من معطفـك المطـري، ذلـك الثوب جيد التفصيل الذي ترمينه الآن بتثاقل فـوق المدفـأة فـي تصـرف غيـر متوقع.

تشعرين بالراحة في هذا البيت، تجوبينه بطريقـة العـارف بـه، تجديـن على طاولة المطبخ بقايا فطور، الخبز طري- إنه خـبز اليـوم- وليـس عليـك سوى تسخين القهوة من جديد. للحظة يبدو لـك كل شـيء مثـل الحلم، كيـف يروق لك أن تكوني "إلينا بيلا" وأن تعيشي في ذلك الطابق الأخير، وأن يكون لك ذلك الوجه الذي تعكسه لك المرايا، وأن تتناولي فطورك، كمـا تفعـل هـي الآن، في تمام الساعة الثالثة والنصف في مطبخ مشمس.

أنت "إلينا غستون"، تعرفين مكان الجبنة والسكر والمربى، لا ينتابك الشك وأنت تفتحين أدراج أطقم الطعام والصحون والشراشف، بعض الصور المعلقة تظهرك حين كنت شابة بعض الشيء، إنها صور لا تروقك كما تروقك الصور التي تعكسها مرايا الحمام أو الصالون أو غرفة النوم.

بعد مضي عدة ساعات أصبحت تعرفين الكثير عن نفسك، لقد فتحت خزانات وألبومات صور، وجلست على طاولة الدراسة. أنت "إلينا"– لماذا يا ترى فضلت ذات مرة أن تكوني "هلينا"؟ – عمرك سبع وثلاثون سنة، تقيمين في طابق أخير، واسع ومشمس، وتعيشين لوحدك، ففي ألبوم الصور تظهر كثيراً صورة لرجل اسمه خورخي، تعرفين مباشرة أن هذا هو اسمه كما لو أن للصور، التي تتفحصينها الآن بشوق، كتابة ما أو ملحوظة في أسفلها، أو عنواناً، ففيها تتعرفين على بلدان ومواقع، تتوقفين أمام صورة لجمع ضاحك من الناس حول طاولة أحد المطاعم، وتخمنين أن حفلة العشاء تلك كانت طويلة ومملة إلى حد لا يصدق.

ولكنك على أية حال تتوقفين عند خورخي، فخورخي يحدث له مثل ما يحدث لك أنت، إذ أنه يبدو أفضل في الصور الحديثة من تلك القديمة.

تشعرين بشيء خاص كلما صادفت صورته، كما لو أنك تفتحين خزانته وتداعبين ثيابه. في الألبومات لا توجد صور لزفاف، ولكن هل بإمكانك أن تتصوري نفسك منذ عشر أو خمسة عشر عاماً مرتدية ثوب الزفاف؟ لا! تجزمين، أنا لم أتزوج، وإذا كنت قد تزوجت فلم أفعل ذلك مرتدية الأبيض:"سيكون مرعباً لو أنني تزوجت مرتدية الأبيض".

ولكنك لم تعودي في حالة تخيل وافتراض، فمنذ وقت لابأس به – وربما منذ اللحظة التي خلعت فيها معطفك المطري من دون أن تنتبهي كما لو أنك في بيتك، مثل شخص يعود إلى بيته بعد يوم مضطرب– أصبح عقلك نفسه هو الذي يصر على أن يقنع ما تعرفينه، وما أنت بصدد معرفته شيئاً فشيئاً، بقناع الاكتشاف، لأن هناك شيئاً جميلاً في التلاقي، شيئاً يروق لك أن

تتمسكي به، أن تجعليه يقـف خـارج حـدود الزمـن، أن يطـول. ولكـن هنـاك أيضاً ذكرى لقلق يتقاطع الآن مع سعادتك وأنت تهملينه، تؤجلينه، تخافينه.

في جهاز تسجيل الهاتف توجد عدة مكالمات، واحدة منهـا عبـارة عـن صمت، تكتشفين أنها تخصك عندما كنت في الجانب الآخـر مـن الهـاتف فـي مغاسل أحد المقاهي، عندما لم تكوني أكثر من مجهولة.

مكالمة أخرى آتية من مكـان العمـل، مـن قسـم التحريـر، مـن المجلـة نفسها التي أعادها إليك الغرسون هذا الصباح- ذلك الرجـل المسـن المرهـق: "لقد نسيت شيئاً - والتي لم تعيريها أدنى إهتمام، مستغرقة فـي عوالـم أخـرى من النسيان.

أما المكالمة الأخيرة فمن خورخي، يقول:" هلينا- أو على الأقـل خيـل إليك أنك سمعت "هلينا" -خورخي سيصل مساء الغد. ومع أنك تمنيـت لـو أن الغد يحل في تلك اللحظة، إلا أنك قررت أن هذه الحال أفضل بكثـير، وحتـى في هذا كنت محظوظة، فقد كنت منزعَجة بسبب تفاهات وترهـات، كمـا هـي حالك دائماً عندما يعلن أنه قادم في رحلة ما، ثـم يصـل متـأخراً عـن الموعـد بكثير مما هو متوقع... أو ربما، ببسـاطة، كمـا هـي حـالك دائمـاً، لأن هنـاك شيئاً آخر؛ القلق الذي لم يعد مرتبطـاً فقط بخورخـي أو بعملـك، أو بـك أنـت نفسك، إنها حالة دائمة من عدم الرضى، وحالة من القلق اللامعقـول تعايشـت معهما لسنوات وسنوات، ربما لجزء كبير من حياتك.

فجأة تسمعين: "بيلا غستون، دائماً فوق سطح القمـر، لمـاذا لا تنتبهيـن إلى الدرس؟"، لكن لا داعي لأن تعودي القهقرى إلى ذكريات قديمة جداً.

ههنا تفهمين أنك امرأة محظوظة، تتمتمين:"أيها الغياب المبارك"، لأنك تدينين بكل شيء إلى ذلك الغياب المريـح الممتـع، غير القـابل للتفسـير، تلـك الساعات التي جعلتك تخرجين من نفسك لتعودي إليها مـرة أخـرى وكـأنك لا تعرفينها، كما لو ترينها لأول مرة.

طاولة العمل ملأى بالمشاريع والرسومات والمخططات، تأخذين ورقة لا على التعيين وتكتبين "غياب" بخط بارز مائل مخفة نحو اليسار، وبمساعدة قلم ملون تحيطينها بهالة. لن تفارقي تلك الورقة أبداً، لن تغادريها، وسوف تحملينها في الحقيبة إلى هناك حيث تذهبين. تطوينها برفق، وأثناء قيامك بذلك تفطنين إلى أنه لا وجود للمصادفة، لأنك ومن بين جميع الاحتمالات وقع اختيارك على ورقة مموجة نشارات ملونة. تنظرين إلى نشارات رمادية، بنية، بنفسجية، هكذا كنت أنت في بحر ذي أمواج زرقاء، رمادية، بنية، بنفسجية حيث يطفو لوح نجاتك الآن.

غياب، تلاحظين أنك متعبة، مرهقة. اسدل الليل ستاره، وغداً ينتظرك دوام كثيف، ولكن في الأعماق تشعرين وكأنك مولودة جديدة لا تفعل أكثر من أن تهنىء نفسها على حظها، وحين تأوين إلى فراشك أخيراً تجدين أن الوقت قد تأخر كثيراً، أنت مرهقة، ولقد اصبحت متعودة تقريباً على سعادتك.

يوقظك المنبه، يقطع رحلة بحرية عبر مياه شفافة، دافئة، لطيفة...

تتكاسلين قليلاً: فقط للحظة قصيرة، تشعرين وكأنك لا زلت على ظهر مركب مستلقية على سرير معلق، تعدين كل ما عليك عمله اليوم الثلاثاء، يوم المونتاج، كما لو كنت، ستخادعين الحلم، أو ستربحين وقتاً من الحلم نفسه.

دائماً تحدث معك الأشياء نفسها، ولكن عقارب الساعة تواصل مسارها دون تسامح، وكما في كل الصباحات تقريباً تتفاجئين بأن تلك اللحظات التي تظنين أنك ربحتها ما هي إلا دقائق ضائعة.

على المائدة الصغيرة قرب السرير، هناك مذكرة جلدية بلون أخضر تذكرك بواجباتك:" في الساعة التاسعة مونتاج، في المساء المطار :خورخي".

تأخذين دوشاً سريعاً بسرعة النيزك، ترتدين ملابسك على عجل، وفي الشارع تنتبهين إلى أن النهار قد طلع رمادياً، وأن السماء تنذر بالمطر، وأنه

فقط بالنسبة إلى ساعة الكنيسة لا تزال الديا متوقفة، وبإصرار، عند الساعة الحادية عشرة وعشرة دقائق.

إنه يوم مثل كل الأيام، ولو أن اليوم، تقولين لنفسك، ليس ككل الأيام. في المساء ستذهبين إلى المطار، منذ سنين كثيرة لم تذهبي إلى المطار لاستقبال خورخي. تتوقفين عند كشك، وتشترين الجريدة، كما في كل الصباحات، ولكن لماذا فعلت ذلك اليوم بالذات، إذا كان اليوم لا يمت بصلة إلى روتين الصباحات الأخرى؟

أنت مستعجلة، لن يكون لديك وقت فراغ قبل أن يحل الليل، ولن يروق لك أن تتصفحي الجريدة في المطار. لا تجدين قطعاً نقدية فتفتحين المحفظة، لا يحب أصحاب الأكشاك أن يدفع لهم الحساب بورقة نقدية من فئة الألف، وهذه المرأة التي تنظر إليك الآن باسطة يدها، لا يبدو أنها في مزاج حسن.

المهم أنك تخرجين ما تبحثين عنه من المحفظة، ولكنك تعثرين كذلك على ورقة مطوية بكل رفق وحذر، لدى رؤيتك كلمة "غياب" يملأك إحساس مفاجيء بالراحة، تغمضين عينيك؛ الغياب أبيض اللون، لامع، ومزين بالحواشي مثل "هلينا"، مثل مطار، مثل مركب؛..." أنا نفسي كتبت هذه الكلمة على هذا الورق المموج قبل أن أخلد إلى النوم، قبل أن أحلم".

بسرور، يبدو لك الخط طفولياً ("طفولي" كلمة مزرقة، لا يمكنك أن تكوني أكثر دقة، إنها مزرقة)، وللحظات تتمنين لو تكونين طفلة، فلا يكون عليك أن تنهضي باكراً، ولا أن تذهبي إلى عملك، ولكن أليس هذا تحديداً هو العمل الذي كنت تحلمين به حين كنت طفلة؟ بلى، ولكنك كنت تحلمين به حين كنت طفلة؟ بلى؛ ولكنك كنت تحلمين أيضاً بالسفر، بأن تركبي مركباً مثل مركب البارحة.

ما أجمل الشعور الذي سينتابك، الآن إذا استلقيت على ظهر مركب وتركت الساعات تمضي متثاقلة وأنت، تتذوقين المثلجات والمشروبات والآيس

كريم! وهنا تتساءلين:"آيس كريم؟ ولكنك حينها تجدين نفسك قـد وصلت إلـى قسم التحرير، تنادين مساعدتك وتطلبين منها قهوة، "نحن فـي الشتاء، الآيس كريم للصيف، والقهوة للشتاء" تنظرين إلى الفتاة بجاذبية، ولو أنك في الواقع إنما تنظرين إلى نفسك، إلى حشد من الأفكار التي تشق طريقها إلى عقلك الذي لا يزال تحت تأثير الحلم، تبتسمين، تفتحيـن المذكرة وتشخطين عبارة "في الساعة التاسعة: مونتاج".

بقيت الفتاة واقفة إلى جـانب البـاب مرتابـة فيمـا إذا كـان يختفـي وراء ابتسامتك طلب جديد أو أمر جديد، تعيدين: قهوة، قهوة مركزة"، ولكـن فجأة يعاندك ثباتها، أنت المحاطـة بكم هـائل مـن الأعمـال التـي لا تكـاد تتيـح لـك إعطـاء الأوامـر، والفتـاة غارقـة فـي التفكيـر مسـمرة إلـى البـاب، "ألا تزاليـن هنا؟".

تستجيب المساعدة هذه المرة، فقد كان صوتك فظاً وزاجراً، أبعدك عن زحمة الأفكار التي تهت فيها قبل قليل"تهت" تقولين لنفسك، ولكن هـذه الكلمـة ليس لها لون كما هو حال الكلمة المكتوبة داخل الورقة المموجة التي تعاودين الآن فتحهـا ونشـرها علـى الطاولـة، تشـاهدين عليهـا نشـارة رماديـة، بنيـة، بنفسـجية، تطلبيـن بعـض النصـوص، تعترضيـن علـى بعـض الصـور، أنـت بمزاج سيء، ولكن يبدو أنه لا أحد في قسم التحرير ينتبه إلى ذلك، ولا حتـى أنت، ربما كان الأمر هكذا دائماً، ربمـا كنـت أنـت "إلينـا بيـلا غسـتون" هكـذا دائماً، مستاءة دائماً، تتمنين أن تكوني واحدة في مكان آخر، دون أن تقدري قيمة ما لديك لانشغالك بما تحلمين به. غائبة، غائبة غياباً أبديـاً لا عـلاج لـه، أنت الغائبة التي تعود الآن إلى المذكرة وتشخط عبـارة:"فـي المسـاء المطـار: خورخي".

يا للغباء، من تراه يكون ذلك الآخر الذي كنت تفكرين فيه؟ كيف أمكن أن يحدث لك ما حدث لك؟ لأنه إذا كان لديك أمر واضح هذا الصباح- الـذي صعب عليك الاستيقاظ فيـه، والـذي يخيـل فيـه أنـك لا زلـت تبحريـن عـبر

المدارات مستلقية على سرير معلق- هو أن حياتك كانت رمادية، بنية، بنفسجية، وأن اليوم الذي يبدأ الآن ليس إلا يوماً آخر، يوماً مثل غيره، إنه تماماً يوم مثل أيام أخرى عديدة.

كريستينا فرناندث كوباس:

ولدت في "أرينيس دي مار" في برشلونة عام ١٩٤٥، صحفية ومجازة في الحقوق، اقتحمت ساحة الأدب الإسباني بشكل لافت عام ١٩٨٠ بكتاب ضم مجموعة قصصية وهو "إلى أختي إلبا hermana Elba Ami" والذي قوبل بترحاب حار على المستويين النقدي والشعبي.

بعد ثلاث سنوات استأنفت مشوارها بكتابها "مرتفعات بروما، Los Altillos de Brumal" وكان دليلاً آخر على قدرتها الخاصة على إدخالنا في فضاءات غامضة ومضطربة، والعنوانان السابقان موجودان في مجلد واحد.

بظهور روايتها "عام الغفران El ano de gracia" توطدت مكانتها باعتبارها الكاتبة الكبيرة و المعروفة. إضافة إلى عملها هذا، والذي ترجم إلى سبع لغات، عادت منذ عام ١٩٩٠، من خلال القصص الأربع التي ضمها كتاب "زاوية الرعب El Angulo del orror" إلى النوع الأدبي الذي أحبها من خلاله الكثير من القراء داخل إسبانيا وخارجها.

من أهم أعمالها المجموعة القصصية التي تحمل عنوان "مع أغاثا في اسطنبول Estambul Con Agtha en"، والذي اختيرت منه هذه القصة التي تحمل عنوان: غياب. ص-ص: ١٥١-١٧١

العنوان الأصلي: **Cristina Fernandez Cubas:**

Con Agatha en Estambul
Coleccion Andanzas
1 edicion Mayo 1994,
Editores - Espana
Ausencia, P-P: 151-171

■■

الشــعر

١- رحلة في متاهة- الشاعرة الصينية- تشينغ من- ت. جهاد عارف الأحمدية

٢- شعر للملكة إليزابيت الأولى وإليزابت براوننغ -ت.د. شهاب غانم.

٣- الشخص الأسود. للشاعر الروسي سيرغي يسينين -ت. عدنان جاموس.

٤- قصائد للشاعر النمساوي إريش فريد. ت. د. عبده عبود.

٥- قصائد لفياض خميس. ت. رفعت عطفة

رحلة في متاهة

الشاعرة الصينية تشينغ مِنْ

■ ترجمة : جهاد عارف الأحمدية ■

مجلة الآداب الصينية الفصلية شتاء ١٩٩٤ .

١- الشاعرة تتحدث عن نفسها.:

قد يواجه الإنسانُ علامة استفهام كبيرةٍ عندما يتحدث عن نفسه، ذلك لأن تحليلَ النفسِ أكثرُ تعقيداً من أي فنٍّ تجميلي.

ولدتُ في بكين عام ١٩٢٠ عندما كانت الحرب دائرةً في الصيف بين القادة العسكريين. كان منزلي في زقاقٍ يدعى "سلة اليقطين المغلقة" وهذا الأسم كان مجازياً بعض الشيء حسب ماانتهت إليه الأمور، فحياتي كانت أشبه ماتكون برحلةٍ في متاهة في يقطينة مغلقة.

لقد تبنّاني خالي وعمتي عندما أصبح والدي نباتياً وبوذياً. كان والدي طالباً في فرنسا وبلجيكا ثم أصبح دبلوماسياً في (سيدني) بأوستراليا، ولكن صدمة نفسية أصابته فرمى ساريته واستقر في المنزل يرتل كتاب البوذية المقدس. عندها أصبحت الحياة صعبةً حيث كان عليه أن يقترض نقود الطعام، بينما كان يأتي فارغ اليدين حين يقابلُ كاهناً بوذياً ويُمضي وقته معه حتى المساء. أما نحن ستة أخوة وأخوات كنا نعيش مع جدي وجدتي. وحيث أنني كدت أدركُ الموت بسبب التهاب السحايا فقد تبناني خالي وعمتي كما لو كنت ابنتهم الحقيقية. فخالي هذا كان أحد أصدقاء والديَّ الحميمين عندما كانوا طلاباً في فرنسا، وها أنذا أصبحت طفلته الوحيدة.

كان والدي بالتبني مهندساً يؤمن بمفهوم الحرية والمساواة والأخوَّة. وكان عضواً في الحزب الثوري "تنغ منغ هوي" المسمى (العصبة الثورية) التي قادها "د.صن يات سن".

أصبح والدي هذا الإنسان الأعزّ والأقربَ إلى قلبي. تعاملُه مع الحياة بشكل حماسي جعلني أتأثر به في التغلب على كافة أنواع المصاعب. تعلمت منه كيف أفكر بعقلانية وكيف أناقشُ الأمور في جو من المساواة واحترام الذات. وهكذا فقد ربيتُ في عائلة متحررة من القيود التي تمارسها البيئة الاقطاعية. فكنت فرداً يقيّم الاستقلالية الفكرية. بينما لم تكن خصائص كهذه مناسبة للعيش في مجتمع إقطاعي، خاصة عندما يتعلق الأمر في الترفيع والترقية. ولكنني رغم كل العوائق استطعت المحافظة على معتقداتي، علماً بأن رحلتي في الحياة لم تكن مفروشة بسجادة من الأزاهير.

دَرَستُ في جامعة (براون) في الولايات المتحدة الأمريكي للحصول على درجة الدكتوراة في الأدب الإنكليزي من عام ١٩٤٨ حتى ١٩٥٢. كنت أشتغل في المطاعم والمهاجع لأعيل نفسي هناك. كما كنت أعمل أثناء العطل في مشغل للمجوهرات. بينما كان الحقد (الماكارثي) في ذروته، إذ أن أي طالب صيني الأصل كان يعتبر عدواً كامناً فاضطررت للعمل القاسي وبأبخس الأجور وفي ظل ضغوط سياسية وعرقية قاسية.

بعد أن حصلت على الدكتوراة تزوجتُ وأصبحتُ أدرُس الموسيقى في أوقات فراغي في نيويورك من ١٩٥٢ حتى ١٩٥٥، اعتقاداً مني بأن إدراك ثقافة وحضارة بلد ما يتطلب دراسة لفسلفتها وأدبها وفنها. وجاءت كتاباتي أيضاً مبنيَّة على هذه الثلاثية الإنسانية المتجذرة عميقاً في الحياة.

في صيف ١٩٥٥ كان لابد أن نعود إلى الصين بعد أن استقال زوجي من "بروكلين بوليتكنيك". وفي بكين أصبحت أستاذة في الأدب الإنكليزي

والأميركي في جامعة بكين النظامية. أما كتابتي للشعر فلم تُستأنف حتى عام ١٩٧٩.

(البحث) هو عنوان مجموعتي الشعرية الأولى. وهي تتضمن تجربة لطرائق جديدة للتعبير. كتبتها مابين ١٩٧٩و ١٩٨٣.

خلال ١٩٨٤-١٩٨٦ استطعت أن أكتشف أشكالاً جديدة للتأليف الشعري. فالشكل حامل للمضمون. هذا يعني أن أي مقطوعة لكي تبدو حديثة يجب أن يقتحم محتواها أرضاً جديدة ولو لم يكن التجديد في الشكل كافياً. على أن لاتكون الحداثة فقط لأجل الحداثة بعينها. فالناس عندما يشكون من غثاثة في المضامين لبعض الأعمال الإبداعية التجديدية، فهم يشكون من عدم تكاملية حداثة المضمون. لذلك فالأشكال الحديثة المسمّاة الأدب الحديث ليست الأفق أو المدى المطلوب للمحتوى الحديث إنما عقلنة سطحية في سبيل خلق مؤثرات حسيَّة بحتة.

أما في عام ١٩٨٠ فقد أعدت دراسة الشعر الأمريكي المعاصر مما أتاح لي أن أتخلى عن بعض النظريات الشعرية التي تشكلت لديَّ في الأربعينيات. حتى ١٩٨٤ لم يكن قد تبين لي كم كان الشعر الأمريكي لما بعد الحرب إبداعياً وتجديدياً. حيث شعرت أنه قد تفوق على الشعر الحداثوي في الأربعينيات على مرحلتين:

الأولى: الشكل الانفتاحي

الثانية: العلاقة بين اللاوعي والكتابة الإبداعية.

بينما كوَّن الجمعُ بين هاتين المرحلتين خصوصية الشعر المعاصر لما بعد الحداثوية، لست أدري مالذي جعلني أعتقد أن هذا الشكل للشعر المعاصر قد فتح أمامي عالماً واسعاً، وأن الإبداع الذي هجع لدي طويلاً قد استعاد نشاطه لثلاثين سنة. فمنذ. عام ١٩٨٥ أخذت مجلة "الأدب الشعبي

والشعر" تنشر عدداً من قصائدي كل عام.. وفي عام ١٩٩١ نشرت "الأدب الشعبي" لي مجموعة "صور من القلب". وفي العام نفسه نشرت لي "بريك ثرو" في هونغ كونغ مجموعة شعرية بعنوان "في الصباح ألتقط

الزهور تحت المطر" حيث جمعها وقدم لها الشاعر (ليونغ بنغ كوان).

خلال تلك الفترة كنت أدرُس أيضاً النقد الأدبي المعاصر في الغرب، وبشكل خاص نظريات المدرسة مابعد البنيوية التي تفرَّعت لكل المواضيع في السبعينيات. ولاعتقادي أن الفلسفة والفن مكملتان للشعر، وأن هؤلاء الثلاثة هم ثمراتٌ على شجرةِ الحياة، فقد شعرت بأن هذه المقاربة لن تؤثر سلباً على كتابتي. فأنا حين أقرأ الفلسفة أستطيع رؤية الشعر الكامن وراءها، وحين أقرأ الشعر أستشف الرؤية الفلسفية للشاعر. مع أني لاأؤمن بنظرية اقتصار الفلسفة أو أي موضوع آخر على نظريات معرفية بحته. ولا أؤمن بتضييق نطاق الشعر إلى حد اعتباره واستقباله كصيغة فنية منفردة. بل علينا أن نسمو فوق ذلك لأن الفهم العميق للحياة يحتم علينا أن نضع الفلسفة والشعر والفن في قمة برج الحضارة، وبشكل خاص نحن الآسيويين لما لنا من مصادر غنية ومنابع فياضة ننضح منها.

أما طفولتي فكانت طفولة متوحدة. حيث أن أسرتي كانت تعيش قرب منجم "ليوهيغو" للفحم في مقاطعة "هينان". وكان والدي بالتبني يعمل مهندساً مشرفاً في المنجم، وأنا لا أتراب لي هناك. كنت أتحدث إلى الأشجار والأزهار في الحديقة، وعند الغروب أتحدث إلى الجبل الشرقي. وهكذا أصبحت انطوائية بعض الشيء، مما جعلني أكثر عقلانية من أبناءجيلي من الأطفال. فكانت قصيدة (العزلة) من المجموعة الشعرية "قصائد ١٩٤٢-١٩٤٧" تسجيلاً لحياتي الداخلية. وفي الولايات المتحدة أثناء فترة الدراسة

كان علي أن أتلائم مع انفتاح وصراحة الأميركيين لأتماشى والحياة اليومية. ولكني دائماً كنت تواقة لهذه العزلة لكي أحيا على طريقتي الخاصة. أما قصيدة (العزلة الناضجة) من مجموعة "صور من القلب" فهي تبوح بالعزلة التي تمتعت بها كطفلة أصبحت الآن ناضجة.

لم يكن السعي من أجل حياة بذهنية مستقلة متفتحة سريراً من الورود. ففي بداية الستينات عندما جاهرت باندها شي من بعض القرارات أمام زميل أثق به تم إبعادي عن البحث الذي أحببت.

وهَيّئ الإصلاح السياسي الذي ساد في نهاية ١٩٧٨ فرصة لمعرفة أفضل للعالم ولنفسي. وهكذا انتهت جولتي في المتاهه إذ حينها أصبحت قادرة على التفكير بحرية. وفي عام ١٩٨٥ بدأت أكتب بأسلوب متحرر تماماً. وأيقنت أنني قادرة أن أكون إنسانة متفتحة بدلاً مني مفكرة هشة متذبذبة. والآن ورغم أنّي تجاوزت السبعين أشعر بحرية أكبر. فالعالم الآن مختلف بالنسبة للأدباء فلاشيء يُرى سوى أعمالهم، وبقدر ماتكون جذابة تجتذب القراء أكثر. وفي عالم كهذا أسعى دائماً لنيل الاستحسان فإن لم أدركه يكن لي شرف عظيم أن استمتع. بما يكتبه الآخرون. كم أتمنى أن لاتفرض علينا عقائد دوغمائية لأن هناك معارضة مستعدة دائماً أن تناهضها. كما علينا ألا نكون صارمين مجحفين. إن كان الماضي قد تحول إلى غيوم زائلة فالحياة نفسها لن تهرم. فأنا لم أزل أرحّب بأصدقاء جدد، وبمحادثات ظريفة، وبشباب ملؤهم الحيوية والنشاط. هذا ماتعلمته من عازف الكمان الشهير "ميشا إيلمان" حين سمعته يعزف في الخمسينيات في نيويورك. قد كان أشيباً. تجاوز السبعين بينما كان يعزف مقطعاً من الوصلة الثالثة من كونشيرتو الكمان من مقام "دو ماجور" لبيتهوفن" فالسماء حينها بدت أكثر زرقة في المدرج السماوي. حينها أدركت أن الفنان أو الشاعر يجب أن لايهرم.

وحبّذت مثل تلك الحساسية تجاه الحياة وصممت على الاستمرار في اغنائها. فالوقت المخصص لنا من الحياة سوف ينفد عاجلاً أم آجلاً، لماذا نلوم الله إذا نحن تحولنا إلى عقيمين فاقدي الإحساس قبل ذلك؟!

قصائدي كلها تسجل لحياتي الفكرية في ظل ثقافتين ونظامي حياة. وقد يكون هنالك من يريد أن يتعمق أكثر في المشاعر المعقدة المختبئة وراء السطور البسيطة الواضحة، لكي يفهم الرحلة الروحية لمفكرة صينية من القرن العشرين.

٢- القصائد المختارة:

١- غمار الأرزّ الذهبية

غمار أرزٍّ ذهبية،
ترسمُ وجه الحقولِ
المحصودةِ في فصلِ الخريف
كعددٍ لايحصى
من الأمّهاتِ المنهكاتْ.
عند الغسق،
يرافقُ الوجوهَ المتجعّدةَ الجميلةَ
قمرُ الحصاد المتدلي
فوق الأشجار الباسقة.
عند الشفقْ/
تحاصرُ التلالُ البعيدة قلوبَنا،
وذلك السكونُ

أهدأُ من تمثالْ.
وشدَّةُ الإعياءِ
تُشعِرُنا بخشيةٍ من التأمّلْ.
في حقولِ الخريفِ
المنبسطةِ الفسيحةِ،
تجمّلوا بالصمتِ والهدوءِ
فليس التاريخُ أكثر من جدولٍ
ينسابُ تحتَ الأقدام
وأنتم، الواقفون هناك
ستصبحون مثارَ اهتمام البشرية.

٢ الباب

هذا البابُ
غير موجودٍ في العالمْ
لكنه في ذاكرةِ أحدٍ ما.
الراغبونَ في الدخول فيه
يصدُّهم من يخرجون منه.
عشرُ سنواتٍ
قد لاتتركُ أثراً
ولمحةُ بصرٍ
قد تومئُ بالخلودْ
ومايوحي بمأساويّه أكثر
أنْ ليس هناك "آسف"

لايزالُ ذلكَ البابُ موجوداً.
مجردُ التفاتنا إلى الوراء
واسترجاعنا الماضي
يُرينا في وضوحٍ
باباً يؤدي
إلى (الكوميديا الإلهية).
إنّه موجودٌ في الفراغ
وقد يكون في أيِ مكان.

٣ـ الظمأ: ليث

هناك فمٌ واسعٌ
في جسدي
كليثٍ يزأر
مندفعاً عبر نهرٍ عريضٍ
إلى قمة الجسر،
محدقاً بالمنحدرات
في الأسفل،
وبالمراكب المنزلقة بهدوءٍ
في القناطر.
حالَماً يسمعُ
زئير الأزمان
كصوتِ فيل
يلوّحُ في الغابة لي

ويحدِّقُ بي.

ثم يعود إلى القفص

الذي في جسدي.

للَّيثِ

فروٌ ذهبي كضوءِ الشمسِ

وللفيل

صراخٌ كقرعِ الطَّبول.

وجسدي

بحرٌ يتماوجُ فيه

مدٌ وجزرٌ من الحيويَّة.

واللَّيثُ

يقودني إلى قمَّةِ الجسرْ

فأكونُ قد أوفيتُ بالوعدْ.

٤ احتجاج

لماذا أشجارُكِ العتيقةُ

المزدانةُ بالأوراقِ الفضَّةِ

تومضُ كسبَّحةِ

من الأزاهير القرمزيةِ؟!

لماذا عصافيرُك لمَّا تزل

تزقزقُ بابتهاجٍ،

والمجزُّ الصاخب

يُبكي الأعشابَ؟!

لماذا
العشبُ الذكوريُ
يتطاولُ ليلاً ونهاراً
وغدا... سيُجزُ
ويوطأ تحت الأقدام؟!
لماذا
سماءُ المساءِ
تبدو أكثرَ سحراً
حين تلطخها
شمسُ المغيبِ بالاحمرار؟!
لماذا صيفُكِ الأخيرُ
لايزالُ يتسكعُ في دمي
وفي "مينسوتا"
لاينتظرني
سوى الثلجُ والجليد؟!
آه.. "سانتياغو"..
جمالك مؤلمٌ،
لأني سأهجرك.
وعزائي الأخيرُ
هو احتجاجي
... جمالك جداً مزعج...

٥ الخروج من قشرة البيضة

تزداد آلامُ المخاض،
وهو معلّقٌ
بسائلٍ هيولي.
منقارُهُ يتوقُ للهجوم.
جناحاه كمجذافين
ولاماءَ كي يغطسا.
لاأرضَ للبراثن كي تخربشْ.
وفجأةً.. ينبعث الضَّوءُ
مثل انفجارٍ نوويٍ.
واهناً، يسقطُ إلى الأرض.
جسدُه القرنفلي الرطبُ
يتلقى صدمة الحياةِ القاسية.
الأسوارُ المتعرّجة،
والبوّابات المورّنَشَةُ
برسوماتها المتقشِّرة،
تنتزعُ منا الرغبةَ
في الخروجِ إلى الشارع.
أشجارُ العنّاب
تتلفتُ نحو الريفِ، تناديه.
أغصانُها المتلويَّةُ السوداءُ
تبعثرُ أزهارّها الذهبيَّة

في الممراتِ الضيِّقة،
وعبيرُها المسكرُ
يقاومُ الغزو المدينيّ.
ليلُ المدينةِ القديمةِ الغائمُ،
يلوّحُ بطيفه
لقلوبِ الناسْ.
صورة زواج (الأم)
خفتت ألوانُها
وتلاشى
الجسدُ العاري
للولد الأول.
المشاعرُ الحنونةُ والبسماتُ
تضاءلَتْ أمامَ
العاصفةِ والتمرُّدِ والمقاومة.
والمنقارُ
توّاقٌ لأنْ يطرُقَ البّوابةَ
ويخترقَها إلى الممرِّ الضيِّق.
تواقٌ لأنْ يخرجَ من قشرةِ البيضة،
ويقفَ على قدميه المرتجفتين،
ويسقطَ ثانيةً إلى الأرض،
وينظرَ بعينين نصفِ مفتوحتين
إلى العالمِ
المليء بالانفجارات.

٦ الأخطبوط

مجسَّاتُه
تطفو على كل بنايةٍ
وأمام كل مكتب
لجذب انتباهِ المتطفِّلين.
تظهر حين يحدِّق
كلٌّ منَّا: من متراسه بالآخر.
ويحن يوجّهُ
فوّهةَ بندقيَّتِه إليه.
وتبدو في توترٌ البسماتِ
المتأرجحة عند زوايا الأفواه،
وفي التجاعيد الرقيقةِ النحيلةِ
التي غالباً لا تبوحُ بها الجباهْ
تلك المجسَّاتُ
الرشيقةُ الخفيَّةُ
تصونُ بحذرٍ كلَّ بوصةٍ من المياه.
الكبير "وانغ"
الصغير "تشانغ"
"لي" "يانغ" "تشو"
كلهم رفاق طيبو المعشر
ألفوا تلك المجسات،
فأنت تراهم

يتصافحون، يبتسمون
يتمايلون، يتنحنحون
يشعلون السجائر لبعضهم البعض.
الطفلُ يغادرُ روضتَه،
يدخلُ المدرسةَ الإبتدائية،
مجسَّاتٌ غضةٌ
تبرعمُ في جسده الصَّغيرِ،
مثل مجسَّاتِ ذويه وأساتذتِه،
وحينَ يتعَّلمُ قول:
"أحبُكم كلكم بطريقةٍ واحدة"
يصبحُ أخطبوطاً صغيراً ناضجاً
يسبحُ في المحيط
يصطادُ مايكفي لبقائه.
ضوءُ الشمسِ
يشقُ طريقاً
كي يتسلَّل عبرَ نوافذَ لامعةٍ
إلى الحجراتِ المصطفَّةِ
في المباني الشَّاهقة.
فسحةُ ماءٍ إقليميَّة
أمامَ كل مكتب.
فسحةُ ماءٍ إقليميَّة
أمامَ كل رصيف.
فسحةُ ماءٍ إقليميَّة

أمام كل مختبر،
والصَّيَّدُ السرّيُ
على قدمٍ وساقْ.
والمنعطفاتُ المتسارعةُ
تكشفُ عن مفاتِنِ الرَّغبة.
والصمَّامات المنفتحةُ
تنتظرُ عوالقُ أكثر.
والمجسَّاتُ الطريَّةُ
تستقطبُ عابري السَّبيلْ.
حين يلوحُ لأحدهم
طيفُ طريدةٍ يجتاز مياهَهُ
يصدُرُ أمرٌ عن العصبِ المركزي:
"أوقعوا به أو بها"
" طوّقَه أو طوّقوها "
"اختطفوه أو اختطفوها"
"بإيقاعٍ لطيفٍ وابتسامةٍ ساحرةٍ
ولسانٍ معسولْ
اجتذبوه أو اجتذبوها،
واطووا كل الأشياء والأسماك الصغيرة المتنافسة في الفمِ الذي لاقاع له."

وبعد الجريمة..
يسبحُ الأخطبوطُ
مطمئناً إلى البعيدْ

بمجسّاته المتماوجةِ
كشرائطَ ملونةٍ
في رقصةِ الحصادِ الوفير.
ثم يلمُّ مجسَّاتِهِ
ويعودُ بهدوءٍ
إلى غاره المرجانيّ.
والآن فقط
تطوي أمواجُ البحر الساكنِ
أشرعةً مرجانيةً،
ويغفو الأخطبوط.
وقد يغفو خمسَ دقائق
أو خمسة أشهرٍ
أو سنواتْ
أو خمسين
أو خمس مائة عامْ
هذا مرهونٌ بالسانحةِ التالية
العوالقِ المطرودةِ من قاعِ البحرْ.
ضوءُ الشَّمسِ
جداً متوهجْ
والمباني الشاهقةُ
تضُجُّ بالحياةِ
تحتفلُ في كل يوم...
أسبوعٍ.. شهر...

أو سنةٍ،

بأخطبوط ناشط

يظهرُ فجأةً يحملُ البلاءَ والمكائدَ،

في ظلِّ الدخانِ المتماوجِ

من كلِّ لفافةِ تبغٍ تشتعلُ بهدوءٍ،

في ظلِّ بخار يتصاعدُ

من شاي "عطر الياسمين"

"لماذا

يداي تنسيتان رمتيبستان؟!"

- يهتفُ محاسب.

"يا إلهي.. قد انكسرَ قلمي!"

- يهتفُ مراسلٌ.

وفجأة...

يغمر السائل الحبريُّ

كل بناية.

ينسلُ المصوِّر بعيداً.

يحاول أن يلتقط صورة للأخطبوط.

يعدِّل بؤرة عدسته..

يضغطُ..

تتحطمُ آلةُ التصوير.

تنداحُ في مياه البحر المصبوغة بالحبر.

الزرقةُ تحجب عنه الرؤية

والطحلبُ والمرجانُ. يسمحُ عينيه ويصيح:

"الأخطبوطُ يختفي ومعه الدَّليلُ"
"اختطفتَ مني آلة التصوير".
الأخطبوط
دائماً يقِظْ،
فإن حدث طارئٌ في البحرِ
تعومُ مجسَّاته
تهاجمُ في كلِّ زاويةٍ،
وهو يجمعُ ضحاياه ويبتلعُها.
يولد الأخطبوطْ
في أعماق المحيط
حيث يبدأ الإنسانُ
بأخذ هيئته
حيث تتشكل أعصابُهُ
وهيكلُه العظميَ
ووعيُه الأعمق من بحرٍ عميقْ.
يتكاثرُ الأخطبوطُ
في أيِّ مكانٍ في الأعماقْ
يسبح في الدماءْ.
يضلِّلُ النوارسَ بزرقةِ السماءْ
كي لاتراه في الخفاء.
للأخطبوطِ أرجلٌ وأيدٍ خفيةٌ
أفواهٌ ماصةٌ بقوةٍ سحريَّة.
أقنعةٌ من حبرٍ

تختبئ وراءها
فتخدعُ الضفادعُ البشريةُ
فتهلك تدريجياً،
ويصبحُ المكان جنَّة للأخطبوطْ.
الشَّمسُ تشرقُ لامعةً. شعاعُها يخترقُ نوافذ المباني
يضيءُ لوحةً لـ "بيكاسو"
بابتساماتها الجميلة
وتحيَّاتِها الساخنة.
... اخطبوطاتٌ.. رجال لطيفونٌ...
ونساءٌ جميلات...
في لوحةٍ واحدة.
يمتزجُ الأزرقُ والأحمرُ
في هندسةِ
الوجهِ والجسدِ وتجسيمهما
... اخطبوط!!
...لا..
... إنسان ...
.. لا
إذن...
إنسانٌ أخطبوطيٌّ جميلْ..
... لا ... بل قبيحْ.

■■

شعر :

الملكة اليزابيث الأولى

■ ترجمة: د. شهاب غانم ■

عندما كنت

ذات جمال وصبا

عندما كنت فى الصبا ذات حسن وحقيا كان الزمن بشأنى

كم أتتنى الرجال تخطب ودي إنما الازدراء قد كان ردي:

اذهبوا.. اذهبوا لغيري بعيدا

ودعونى وحدي.. دعوا التنكيدا

كم عيون فياض بالدموع وقلوب مسعورة بالولوع

وصدور تجيش بالآهات قد أتتنى فازداد كبري العاتى:

اذهبوا.. اذهبوا لغيري بعيدا

ودعونى وحدي.. دعوا التنكيدا

ثم إن الفتى ابن فينوس- فاها وهو يزهو بحسنه تياها

هاكى سهما يصمى غرور الجميل بعد هذا الدلال كيلا تقولى:

اذهبوا.. اذهبوا لغيري بعيدا

ودعوني وحدي.. دعوا التنكيدا

بعـــد أن قـــال تلكـــم الكلمـــات قد شـعرت التغيـــير يسـري بذاتـي

لـم أنـــل راحـــة ولا ذقـــت نومـــاً وتندمـــت أننـــي قلـــت يومـــا:

اذهبوا.. اذهبوا لغيري بعيدا

ودعوني وحدي.. دعوا التنكيدا

QUEEN ELIZABEHT I

(1533-1603)

When I Was Fair and Young

When I was fair and young, and favor grac`ed me,
Of many was I sought, mistress for to be,
But I did scorn them all. and answered them therfore,
"Go, go, go seek some otherwhere!
Importune me no more!"
How many weeping eyes I made to pine with woe,
How many sighing hearts, I have no skill to show,
Yet I the pouder grew, and answered them therfore,
"Go, go, go seek some otherwhere!
Importune me no more!"
Then spake fair Venus` son that proud victorious boy,
And said, "Fine dame, since that you be so coy,
I will so pluck your plumes that you shall say no more,
"Go. go, go seek some otherwhere!

Importune me no more!"
When he had spake these words, such change grew in my breast
That neither night nor that, I could take any rest.
Then Li! I did sepent that I had said before,
"Go, go, go seek some otherwhere!
Importune me no more!"

اقرأ بوجهي

(مترجمة عن قصيدة تكران * للشاعرة الإنجليزية إليزابيث براوننج (١٨٠٦-١٨٦١):

لست أهواك.. لست أجرؤ أن أهواك فأترك قلبي الكئيب وحيدا
إن من يبتغ الورود يرمها في البساتين... لا يرود البيدا
لا تواخي الحياة موتا!! فلا تخفض لشكواي شدوك المعهودا
إن تضع في الضجيج.."لست أقدر أن أهواك".. فاقرأ وجهي ترى التأكيدا

*****

ربما كنت قد عشقتك يوما حين كانت روحي تطير بعيدا
إنما اليوم حين أسمع نجوى ينزف القلب خائرا مكدودا
أنت لو رمت مهجتي قبل أن يذبل خدي لنلت حبا فريدا
ولشاهدت بسمتي وهي تشدو: يا حبيبي اقرأ بوجهي القصيدا **

A DENIAL

I love thee not, I dare not love thee! go
In silence, drop my hand.
If thou seek roses, seek them where they blow
In garden-alleys, not in desert-sand
Can life and death agree,
That thou shouldst stoop thy song to my complaint?
I cannot love thee. If the word is faint,
look in my face and see.
I might have loved thee in some former days,
Oh, then my spirits had leapt
As now they sink, at hearing thy love-praise.
Before these faded cheeks were overwept,
Had this been asked of me,
To love thee with my whole strong heart and head,
I should have said still... yes, but smiled and said,
"Look in my face and see!"

■■

الشخص الأسود

للشاعر الروسي :

سيرغي يسينين

■ ترجمة: عدنان جاموس ■

في الذكرى المئوية لميلاد الشاعر:
ولد في ٢١ ايلول ١٨٩٥في قرية كونستنتينو فو-مقاطعة ريزان ومات منتحراً في ٢٧ كانون الأول ١٩٢٥ في فندق "انغليتير" في لينينغراد

ياصديقي، ياصديقي..
إنني موجع،موجع جداً،
ولا أدري من أين أتى هذا الوجع!
أهي الريح تصفر
فوق حقل مقفر بلقع
أم الدماغ يغمره الكحول
كدغل في شهر أيلول!
رأسي يرف بأذنيه
كطائر بجناحيه
إنه لم يعد يقوى على الوقوف
فوق عنق القدم.

شخص أسود،
أسود ،أسود،
شخص أسود
يجلس إلي على السرير،
شخص أسود
يمنعني طوال الليل من النوم.
شخص أسود
يمرُّ إصبعه على سطور كتاب مقزز
ويخنُّ فوق رأسي
كراهب فوق رأس ميت
يقرأ لي قصة حياة إنسان
نذل وخليع
مشيعاً في نفسي الوحشة والفزع
شخص أسود،
أسود ،أسود!
" اسمع،اسمع-
يدمدم لي،-
في الكتاب كثير
من أروع الأفكار والمشاريع.
فقد عاش
هذا الإنسان
في بلادٍ أقذر
اللصوص والدجالين.
في تلك البلاد في كانون
الثلج نقي حتى الخرافة

والزوابع تدير
مغازلها الجذلى.
كان ذاك الإنسان مغامراً
ولكن من أرفع
وأجود طراز.
كان رشيقاً
وإلى هذا كان شاعراً
بمقدرة وإن لم تكن كبيرة
إلاّ أنها ساطية.
وكان يدعو امرأة
تجاوزت الأربعين (١)
بالبنيّة الخبيثة
ويناديها حبيبتي
كان يقول: السعادة
هي حذق العقل واليدين
وكل النفوس غير الحاذقة
اشتهرت دائماً بالتعاسة.
ولايهم
ان كانت الإيماءات
الزائفة المتكلفة
تسبب الكثير من العذاب.
في العواصف والأنواء
في صقيع الحياة
تحت وطأة الخسائر الفادحة
عندما يسكنك الخوف

يكون أسمى الفنون في العالم
إن تبدو مبتسماً وبسيطاً".
" أيها الشخص الأسود!
أنت لا تملك الحق في هذا!
لم يوظفك أحد
غواصاً في النفوس.
مالي أنا ولحياة
شاعر مشاغب
من فضلك لغيري
إقرأ وارو حكاياتك".
الشخص الأسود
يحدق إلي بإصرار
وتتغشى عيناه
بقيء أزرق،
كأنه يريد أن يقول لي
إنني لص ومحتال
وقد سرقت شخصاً ما
بوقاحة،دون أي حياء،
....
ياصديقي،ياصديقي،
إنني موجع،موجع جداً،
ولا أدري من أين أتى هذا الوجع!
أهي الريح تصفر
فوق حقل مقفر بلقع
أم الدماغ يغمره الكحول

كدغل في شهر أيلول.
الليل صقيع
هادئ سكون المفترق
أقف وحيداً أمام النافذة
لا أنتظر ضيفاً ولا صديقاً.
السهل كله مغطى
بكلس ناعم وطري
والأشجار فرسان
اجتمعوا في بستاننا.
في مكان ما ينتحب
طائر ليلي مشؤوم
والفرسان الشجريون
يبذرون وقع السنابل
وهاهو السود ثانية
يجلس على أريكتي
رافعاً قليلاً قبعته العالية
وثانياً طرف سترته بإهمال.
((اسمع،اسمع!-
يفح وهو يحدق إلى وجهي
منحنياً فوقي
أكثر فأكثر-
أنا لم أر
بين الأوغاد
من يعاني من الأرق
بمثل هذه المجانية والغباء.

آه،لنفرض أخطأت!
فالليلة مقمرة.
مالذي يحتاج إليه بعد،
العالمُ الصغير الثمل بالنعاس؟
لعلّ "ها"ستأتي سراً
بفخذيها العبلتين
وتشرع تقرأ لها
غنائياتك الحزينة الميتة؟
آه ،أنا أحب الشعراء!
أناس مسلون.
دائماً أجد فيهم
قصة مألوفة للقلب:
كيف يجلس مسخ طويل الشعر
إلى طالبة وجهها مليء بالبثور
يحدثها عن خفايا الكون
وهو ينزف شبقاً.
لا أعرف أين،لا أذكر
في قرية ما
ربما في كالوغا
وربما في ريزان
كان يعيش صبي
في أسرة فلاحية بسيطة
شعره أصفر
وعيناه زرقاوان...
وهاهو يصبح بالغاً

وإلى هذا شاعراً
بمقدرة وإن لم تكن كبيرة
إلاّ أنها ساطية.
وكان يدعو امرأة
تجاوزت الأربعين (١)
بالبنيّة الخبيثة
ويناديها حبيبتي.
((أيها الشخص الأسود!
أنت ضيف جد ثقيل
لقد اشتهرت بهذا
منذ زمان طويل))
أنا مسعور ،مهتاج
وعصاي تطير
إلى وجهه مباشرة
إلى مفرق الحاجبين
....
.....القمر مات
وازرق الفجر في النافذة
آه،أيها الليل!
مالذي،أيها الليل، اقترفته؟
إنني أقف بقبعتي العالية
لا أحد معي.
أنا وحدي...
ومرآة مهشمة...

(١) إشارة إلى ايسيدورا دونكان(١٨٧٧-١٩٢٧)الراقصة الأميركية الشهيرة،وزوجة يسينن الثانية(من ربيع عام ١٩٢٢ إلى خريف ١٩٢٣).

تعقيب:

كتب الباحث والناقد الأدبي الروسي " أنا تولي فولكوف "عن قصيدة " الشخص الأسود"تحت عنوان: " المبارزة المأساوية" في سياق دراسة مطولة عن سيرة الشاعر وإبداعه:

" إذا كانت قصيدة" آنّا سنيغينا" هي القمة المتألقة في غنائية سيرغي يسيينن المواطنية فإن ثمة صخرة ضخمة ومتجهمة تشمخ إلى جانبها هي قصيدة " الشخص الأسود" التي تجسدت فيها آلام روحه.

فالسنوات الأخيرة من عمر الشاعر التي اتسمت بالنهوض الفكري و"المعلمية" الناضجة كانت في الوقت ذاته حقبة معاناة نفسية لم تعبّر حتى غنائياته الحميمة عن كل أبعادها.

وجاءت قصيدة" الشخص الأسود" كتعبير واضح عن حالة الشاعر النفسية آنذاك.وقد أولى دارسو إبداع الشاعر تحديد تاريخ كتابة القصيدة أهمية كبيرة واختلفوا فيه....ولكن من الثابت بدقة أن فكرة القصيدة برزت لدى يسيينن في أواخر عام ١٩٢٣، وأنه عمل في كتابتها أكثر من سنتين.ويشهد أوستينوف وأسييف أن القصيدة، حتى بعد مرور هذه المدة الطويلة،لم تكن قد اكتملت تماماً، وأن بعض الأماكن فيها كان الشاعر" يغمغميا" عند القراءة محافظاً على الوزن،ومن المعروف أيضاً أن يسيينن بذل جهداً مكثفاً في ١٣و١٤ تشرين الثاني عام١٩٢٥ لإكمال تنقيح القصيدة.([١]).

---

(١) - تقول صوفيا تولستايا(وهي حفيدة الكاتب العظيم ليف تولستوي وزوجة يسيينن الثالثة،بعد رايخ ودونكان،وقد اقترن بها في حزيران ١٩٢٥):

ولكن ليس من العدل الحكم على التطور الفكري الإبداعي لدى يسيينن انطلاقاً من قصيدة " الشخص الأسود " كما أنه ليس من الأنصاف الحكم عليه انطلاقاً من مجموعة " موسكو الخمارات " والعدد الكبير من الأشعار الغنائية الموسومة بخيبة الأمل في قواه الذاتية،وبمشاعر الإحباط واليأس.

لقد آن الأوان لندرك في النهاية أن إبداع يسيينن كان متناقضاً، وأن الشاعر لم يكن يتسم بالتماسك في نفسيته ومشاعره وعلاقته بالواقع.كتب أسييف متحدثاً عن قراءة يسيينن للقصيدة قبل أسبوعين من وفاته أنه شاهد ((وجه الشاعر الإبداعي المغسول ببرد اليأس،وقد تألق فجأة من الألم والخوف من صورته التي انعكست أمامه...سقط قناع الإبتسامة والبساطة عن الشعور بالوحدة.ظهرت أمامنا الحياة الثانية المعذبة للشاعر الذي يشك في صحة طريقه،ويحن إلى" عدم حذق النفس" التي لا تريد أن تظهر إلا كما هي في الحقيقة".

.....كان يسيينن يصارع العلة والضعف والعادات السيئة المستحكمة،وقد طلب العون أكثر من مرة،ولكن ينبغي الاعتراف بأن هذا العون لم يقدم له في الوقت المناسب وبالقدر الكافي لإنقاذه. كثيرون تحدثوا عن أن يسيينن كان يبحث عن المساعدة، ويريد الكفاح. وقد تحدث لوناتشارسكي عن هذا بتأثر شديد:" كان يطلب أن يمدوا له يد العون لأنه كان ،كبطل القصة الانكليزية الشهيرة،قد سمح في البداية بملء إرادته وحريته

---

* طلبت هيئة تحرير مجلة " العالم الجديد " من يسيينن في تشرين الثاني ١٩٢٥ إعطاءها عملاً جديداًكبيراً. ولما لم يكن لديه أعمال جديدة فقد قرر أن ينشر قصيدة" الشخص الأسود " فعمل في تنقيحها خلال أمسيتي ١٢ و ١٣ تشرين الثاني وتبرقشت المخطوطة بتعديلات كثيرة....ووجد الأشخاص الذين سمعوا القصيدة منه أن النص أقصر و أقل مأساوية من الذي كان يقرؤه يسيينن سابقاً *.

لقرد العبث والمجون أن يدخل كيانه،ثم وقع فيما بعد فريسة بين براثنه.....
كان يسينين يريد أن يعيش كإنسان حقيقي أو لا يعيش بالمرة ".

إن ازدواج شخصية البطل الغنائي في القصيدة يتسم بطابع خاص يختلف،مثلا،عن ازدواج بطل قصة " المثل " لدوستويفسكي فغوليادكين الكبير يتقزز من " مثله " غوليادكين الصغير،ولكن في الوقت نفسه يحسده. أما " الشخص الأسود " فلا يثير في نفس الشاعر سوى مشاعر الإشمئزاز والكراهية. وغوليادكين الكبير، مع أنه يدرك أن " مثله" يجسد شرور الحياة، مستعد للاتفاق معه، إذ لا مخرج آخر لديه..... وتتمثل فظاعة وضع بطل دوستويفسكي في أن " مثله " الذي يحل محله ويتصرف بما يخالف ضميره هو ثمرة الصراع من أجل البقاء.أما " الشخص الأسود "فقد أصبح " مثلاً " للشاعر دون أي إكراه من الظروف الخارجية ،ولذا فان الشاعر لايمكنه أن يلوم إلا نفسه . ومع ذلك فثمة شيء مشترك في تلك الظروف التي ساعدت على ظهور الازدواجية في نفسية غوليادكين وبطل قصيدة" الشخص الأسود ". وهذا الشيء المشترك نجده أيضاً عند أكاكي باشما تشكين في" المعطف " لغوغول وعند ماكار ديفوشكين في " الناس الفقراء "وعند بروخارتشين في " السيد بروخارتشين " لدوستويفسكي وسواهم.وهذا الشيء المشترك هو " عدم حذق النفس " فذوو " النفوس غير الحاذقة " يضيعون في مواجهة الوقاحة والغرور والزيف والخداع، وهم إذ يعانون من الحرج المؤلم إزاء ما هو غريب تماما عن طبيعتهم وخلقهم يقسرون أنفسهم على التكيف مع هذا الغريب حتى لا يبدو وكأنهم يتحاشون الناس ذوي النفوس" الحرة " الطليقة التي تتحدى المجتمع،وهي ليست، في الحقيقة،سوى عبدة لأسوأ ما في هذا المجتمع.

كان الشاعر يحس بوحدة مفجعة عندما يجد نفسه يتعامل مع أشخاص يعانقونه بأيد قذرة، ويتملقونه ليقفوا تحت أضواء الشهرة بجانبه ويقدمونه كواجهة لترويج أفكارهم الغثة.

ولم يستطع الفنان الملهم أن يظل طويلاً في إسار الزيف والصداقة المصطنعة(والإيماءات المتكلفة) والعلاقات الغرامية الخالية من الحب.كان يثق بالناس،يخلع عليهم صفات ليست فيهم،وعندما كان يخيب أمله فيهم، كان يعاني بقسوة.

........ومهما بدت المفارقة صارخة فإن قصيدة " الشخص الأسود " تشف عن وعي الفنان بالواجب والمسؤولية،ولو أن يسيينن لم يحاكم نفسه بصرامة وانطلاقاً من مبادئ أخلاقية راسخة لكانت القصيدة قد كتبت بشكل آخر أو لم تكن لتكتب بالمرة......"

* * *

من شهادات معاصري الشاعر:

* كتب غوركي في إحدى رسائله عن مأساة انتحار يسيينن:

" إنها دراما تنطوي على عبرة عميقة المغزى لا تقل قيمة عن أشعار يسيينن.لم يسبق للقرية قط في صدامها مع المدنية أن حطمت جبهتها بمثل هذه الفعالية المؤثرة وهذا العذاب.وستتكرر هذه الدراما مرات عديدة".

*كما وصف غوركي مأساة يسيينن في رسالة إلى رومان رولان بأنها "دراما فتى قروي، رومانسي وغنائي ،تدله بعشق الحقول والغابات وسماء قريته ، والحيوانات والأزهار.وجاء إلى المدينة ليتحدث عن حبه المشبوب للحياة البدائية وعن جمالها البسيط".

* وكتب من نا بولي إلى الكاتب البلجيكي فرانس ايلينس في بداية عام ١٩٢٦:

"لو تعرف يا صديقي أية أشعار رائعة وصادقة ومؤثرة كتب قبل الموت،وأية قصيدة رائعة هي قصيدة" الشخص الأسود " التي نشرت للتو. لقد فقدنا شاعراً روسياً عظيماً".

* وكتب الشاعر أسييف عام ١٩٢٦:

" كا يسيين شاعر عصره .وقد انقطع إبداعه بسبب صدامه مع الماضي لا مع المستقبل.إن بكاءنا على يسيينن ليس بكاء على روسيا القديمة".

* وكتب الشاعر والكاتب الكسي تولستوي:

" كان يلتهب إبان الثورة،واختنق في ظروف الحياة اليومية العادية.لقد خرج من القرية ولم يصل إلى المدينة.وكانت أعوام حياته الأخيرة تبديداً لعبقريته.كان يبدد نفسه.وكان عند كتابته الشعر كأنه ينثر.بحفنتيه ذخائر نفسه.

أرى أن الأمة يجب أن تلبس ثياب الحداد على يسيينن".

من مجموعة (ألحان فارسية)[٢]

أنا لم أذهب قط إلى البوسفور
لا تسأليني عنه..لا تسألي
في عينيك أنتِ شاهدتُ البحر
يتأجج ناراً زرقاء.
أنا لم أذهب إلى بغداد مع القوافل
لم أحمل إلى هناك الحرير والحناء
إنحني بقامتك الهيفاء الرائعة

---

(١) – نشر يسيينن مجموعة "ألحان فارسية" (وهي تتألف من ١٥ مقطوعة شعرية) في أثناء وجوده في القفقاس بدءاً من "التأم جرحي القديم" في ٢٤/١٢/١٠
وانتهاء ب"أيتها البلاد الزرقاء المرحة" في ١٩٢٥/٨/١٠.

دعيني استرح على ركبتيك.

أم أنك من جديد مهما رجوتك
لا شأن لك بكل ما أرجوه
و لا يهمك أنني في روسيا البعيدة
شاعر معترف به ومشهور

بين حناياي تصدح أنغام التاليانكا
وفي ضوء القمر أسمع نباح الكلاب
أفلا تريدين أيتها الفارسية
أن تري تلك الربوع الزرقاء البعيدة؟

ليس الضجر هو الذي أتى بي إلى هنا
بل أنت، أيتها الخفية، ناديتني
ويداك اللتان تشبهان تَمَّتَيْن
ضمّتاني كجناحين

طالما بحثت في مصيري عن الهدوء
مع أنني لا ألعن حياتي السابقة
قصّي علي شيئاً ما، أيا كان
عن بلادك السعيدة المرحة.

اخمدي في نفسي حنين التاليكانكا
انشيني بأنفاس المفاتن الغضة
كي أكف عن التنهد والتفكير والشوق

إلى فتاة الشمال البعيدة.

ومع أنني لم أذهب إلى البوسفور
سأبتدع لك عنه الحكايا
فعيناك أنت كالبحر
تموجان بنار زرقاء.
٢٤/١٢/٢١

* * *

نضار القمر البارد
رائحة الدفلى والمنثور
ما أجمل التجوال وسط سكون
البلاد الزرقاء الحنون

هناك في البعيد البعيد بغداد
حيث عاشت وغنت شهرزاد
لكنها الآن لا تحتاج إلى شيء
فقد صمتت أوتار الحديقة منذ زمن بعيد

أطياف الأرض البعيدة
تغطت بأعشاب المقابر
لا تنصت يا عابر السبيل إلى الأموات
ولا تنحن فوق شاهدات الأضرحة

انظر ما أجمل الدنياحولك
الشفاه تنجذب بقوة نحو الورود

حسبك أن تغفر لخصمك بقلبك
وستفعم الغبطة روحك

تمتع بالحياة مادمت حياً
واغرق في العشق إذا أحببت
قبّل وامرح في نضار القمر
وإذا أردت أن تبكي الأموات
فلا تنغص بهذا على الأحياء

حتى شهرزاد نفسها كانت تغني
ويردد معها نحاس أوراق الشجر:
أولئك الذين لا يحتاجون إلى شيء
لا يستحقون منا سوى الشفقة
١٣/٤/٢٥

تعقيب

كتب الباحث والناقد الأدبي يفغيني ناوموف في دراسة مطولة عن حياة يسينين وشعره:

"مجموعة الأشعار هذه يمكن أن توحي بأن الشاعر قد كتبها في أثناء زيارته لبلاد فارس وبالفعل كان الشاعر عازماً على زيارة هذه البلاد، وقد تحدث عن هذا في رسائله التي كتبها خلال عام ٢٤-١٩٢٥... إلاّ أن الظروف حالت دون تحقيق الأماني. وعوضاً عن ذلك قام الشاعر برحلات طويلة الأمد إلى القفقاس. واطلع هناك على أعمال شعراء عظام من الشرق: الفردوسي والخيام وسعدي. وقد ذكرهم أكثر من مرة في "ألحان فارسية" . إن أعمال هؤلاء الشعراء الغنائية تنطوي دائماً على أفكار فلسفية، وهي مفعمة بحب الحياة، وتمتاز بالنظرة التفاؤلية إلى العالم... ومشاعر الحب فيها

تمتزج بمشاعر الصداقة نحو المرأة. وتخلو من الأهواء الجامحة التي تدمر النفوس، إنها دائماً نيرة وطبيعية، لا تشوبها عاهة، ولا يشوهها شذوذ.

ولذا فإننا لا نصادف في "ألحان فارسية" أي أثر للتفاصيل المباشرة الفجة التي تشوب أشعار مجموعة "موسكو الخمارات". فالحب هنا ليس "الرعشة الجسدية" ولا "الوصال المتأجج" والسمة الأكثر طابعية في "ألحان فارسية" هي إبراز الجانب الشاعري في الحب، وهي السمة المميزة في الشعر الكلاسيكي، ولذا جاءت هذه الأشعار بمثل هذا النقاء وهذه الشفافية، وجاءت المشاعر والألوان فيها مشرقة على هذا النحو. وما يلفت النظر في هذه الأشعار هو أن ما كان يهم يسينين ليس الزخرفة الشعرية الشرقية بحد ذاتها، بل العواطف والأفكار والأمزجة الشاعرية الشرقية. لذا فإن "الألحان" تخلو من الإقحام المتكلف للسمات الشرقية المثيرة بغرابتها... فالشاعر يحاول النفاذ إلى جوهر الشاعرية الشرقية وينوع "الحانة" على "مقاماتها" ولكن بأسلوبه الخاص. ومن هنا تبرز خاصية أخرى تسم "الألحان" بميسمها، وهي توجُّه هذه المقطوعات نحو الحاضر واهتمامها باللحظة الراهنة الحية...

إن "ألحان فارسية" هي لقاء حميم بين الشاعر والشرق، فالشاعر فيها يبدي اهتمامه الحيوي بأناس الشرق وعاداته وتقاليده وشعره وكل جديد فيه. كما أنه يفترض وجود اهتمام مقابل فيتحدث بحماسة عن وطنه روسيا. وتسود جو المجموعة كلها مشاعر الصداقة والحب بين الناس هنا وهناك.

■■

للشاعر: النمساوي إريش فريد

■ ترجمة د. عبده عبود ■

١- الإجراءات

الكسالى ينبغي أن يُذبحوا
ليصبحَ العالم مُجدّاً
القبيحون ينبغي أن يُذبحوا
ليصبحَ العالمُ جميلاً
المجانينُ ينبغي أنْ يُذبحوا
ليصبحَ العالمُ معافى حكيماً
المرضى ينبغي أنْ يُذبحوا
ليصبح العالم معافى
الحزانى ينبغي أن يُذبحوا
ليصبِحَ العالم مرحاً
المسنون ينبغي أن يُذبحوا
ليصبحَ العالم فتيّاً
الأعداء ينبغي أن يذبحوا
ليصبحَ العالمُ ودوداً

الأشرار ينبغي أن يُذبحوا
ليصبحَ العالمُ طيّباً
كذلك فإن ساعة الموت قد ترسلنا
في سنّ الشباب إلى فضاءات جديدة ،
إلا نداء الحياة الموجّه إلينا لن ينتهي أبداً ..
هيّا إذن ، ياقلب ، ودّع واشفَ !

٢ - حديث عن الأشجار

منذ أن شذّب البستاني الأغصان،
أصبحت تفّاحاتي أكبر،
ولكنّ أوراقِ شجرة الإجّاص
مريضة، إنها تذبل.
في فيتنام جُرّدت الأشجار من أوراقها.
أطفالي كلّهم أصحّاء
ولكنّ ابني الأصغر يسبّب لي متاعب،
فهو لم يتأقلم
مع المدرسة الجديدة.
في فيتنام الأطفال ميّتون.
سقفي صُلّح بشكل جيّد
ولم يبقَ سوى أن تُحرق إطارات النوافذ وتُدهن،
لكنّ أقساط التأمين ضدّ الحريق
زادت بسبب ارتفاع أسعار البيوت.
في فيتنام البيوت أنقاض.
يا له من واعظ مملّ !
مهما كان الموضوع الذي يتحدّث المرء عنه

فإنه يتطرّق إلى فيتنام.
للواحد منا الحق في أن يرتاح في هذا العالم.
في فيتنام ارتاح كثيرون
أنتم الذين أرحتموهم.

مراحل

مثلما تذبل كلّ وردة ويتنحى كلّ شباب
مفسحاً المجال للشيخوخة، تزدهر كل مرحلة من مراحل الحياة،
وتزدهر أيضاً كلّ حكمة وفضيلة
في زمانها ولايجوز أن تدوم
يجب أن يكون القلب عند كلّ نداء حياة
مستعدّاً للوداع والبداية الجديدة،
كي ينتقل بجسارة وبلا حزن
إلى ارتباطات جديدة أخرى.
فكلّ بداية تنطوي على سحر
يحمينا ويساعدنا في أن نحيا.
ينبغي لنا أن نجتاز ونحن مبتهجون فضاء بعد فضاء،
وألاّ نتعلّق بأحد منها تعلّقنا بوطن،
فروح العالم لاتريد أن تقيدنا وتضيّق علينا،
بل تريد أن ترفعنا مرحلة مرحلة وأن توسّع علينا.
ماأن نستوطن بيئة حياتية
ونألفها، حتى يوشك التراخي أن يحلّ،
ولايقدر على أن ينتزع نفسه من الاعتياد القاتل
إلاّ من كان مستعداً للانطلاق والسفر.
كذلك فإنّ ساعة الموت قد ترسلنا

في سنّ الشباب إلى فضاءات جديدة،
إلاّ أنّ نداء الحياة الموجّه إلينا لن ينتهي أبداً...
هيّا إذن، ياقلب، ودّع واشفَ !

*** هامش:**

الأديب الألماني هرمان هيسّه(HERMANN HESSE) يعدّ من أبرز أعلام الأدب الألماني في هذا القرن ولد سنة ١٨٧٧ في مدينة كالف (CALW) في جنوبي ألمانية، وتمرد في وقت مبكر على الأساليب التربوية المتّبعة في المدرسة فغادرها وعمل في مهن مختلفة إلى أن تفرغ للأدب. وفي عام ١٩١١ سافر إلى الهند ونهل من ثقافتها الشرقيّة وفي مقدمتها (حكمة الحياة). اشتهر هيسّه كروائي وقاص، ومن أشهر رواياته: "ذئب البوادي" و" لعبة الكريات الزجاجيّة" كلتاهما مترجمتان إلى العربية. كتب الشعر أيضاً، وقصيدة "مراحل"(STUFEN) أو "درجات " نضعها اليوم في متناول القارئ العربي، تعدّ واحدة من أشهر قصائده.

غني عن الشرح أن الشعر الغنائي والوجداني يستعصي على الترجمة، حتى عندما يتصدّى لتلك المهمة أديب أو شاعر. فالشعر هو أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً باللغة ووظيفتها الجمالية. وهو يمارس تأثيره في نفوس المتلقين من خلال الإيحاءات التي تثيرها لغته في تلك النفوس. في ضوء ذلك فإن ترجمة النص الشعري بصورة تحقق " التناظر" أو " التعادل" المعنوي والجمالي بين النص المترجم والنص الأصلي أمر متعذر مهما كان المترجم موهوباً

والسؤال هل ينبغي أن تدفعنا هذه الحقيقة إلى الكف عن ترجمة الشعر ؟

■■

قصائد :

لفيّاض خميس

■ ترجمة رفعت عطفة ■

يخطر لي أن ابن الراعي، عندما تتاح له فرصة أن يصبح شاعراً، يستحوذ على رهافة الطبيعة بكل أبعادها وأن "فياض خميس" الشاعر الكوبي ابن الراعي اللبناني الذي طفح شعره بإنسانية قيد التحقيق، إنسانية يعيشها في داخله ويصبو إلى أن تصبح شاملة.

ولد "فياض خميس" في (أوخاكا ليينته) القرية الضائعة في ولاية ثاكاتيكاس المكسيكية، في عام ١٩٣٠ وتوفي في هافانا عام ١٩٨٨. له الدواوين التالية: "الأهداب والغبار" (١٩٥٤)، "رمية حجر" (١٩٦٢)، "من أجل هذه الحرية"(١٩٦٢)، "الجسور"(١٩٦٢) ومنه اخترنا هذه القصائد، و" وكسرت القضبان" (١٩٦٦).ترجمت أعماله إلى أكثر من عشرين لغة.

ـ غـــدا ـ

الحمائمُ، القططُ تغفو.
غداً ضوءُ الكوّةِ
يقطعُ الأشياءَ إلى جزءين.
ستهيمُ القططُ مرّةً أُخرى فوقَ أسطحةِ البلوّرِ،

وستنفضُ الحمائمُ أجنحتها في مواجهة السماء القذرة.
على الطاولةِ الخبزُ اليابسُ، الكتبُ، المحبرةُ
الذبابةُ اليوميةُ ورغبةٌ رهيبةٌ بالحرية،
على الطاولةِ، على حذائي وحتى سماء
كوبا الساطعة.
تعالَ لتقولَ لي البارحة وأنا سأقول لك غداً
فرائحةُ توتِ الأرضِ تملأُ قلبي.
حرٌ وريحُ،
شربتُ بيرةً وقهوة.
روحي خليجٌ
دائماً فيه زورقٌ يمضي.

- لا أعرفُ -

لاأعرفُ عينَي هذا الذي جلسَ تواً
على كرسيَ كهربائي،
مُحاولاً أنْ يبدو هادئاً.
لاأعرفُ عينَي الطفلِ الذي سقط
تحت عجلاتِ سيارةٍ
حين كانَ يجري خلفَ كرتهِ
المشتعلةِ مثلَ برتقالةٍ ناضجة.
لاأعرفُ، لم أعرفْ أُذُنَيّ أدولف هيتلر.
لاأعرف ساقي النعامة.
لاأعرف يَدَيّ البخيل ولا المسدسَ
الذي به رفعوا غطاءَ الدماغ.
لاأعرفُ نجومَ الجنوبِ.

لاأعرفُ الجارَ الذي لايريدُ أن يُلقي علينا
تحيةَ الصباحِ.
لاأعرف شيئاً آخرَ غير القميص الذي فيه أعيشُ
وصوتاً يرنُّ إلى جانبي مثل جناحي
وَشَقٍ شَقَّ طَريقَهُ في المطر.

- حكاية من رماد -

ينمو الليلُ في القنينةِ
التي على الطاولةِ
مثلَ سفينةٍ شراعيةٍ
يُطْلِقُها البحارةُ في وجه الزمن.
تمتدُّ من نَعْلي وحتى برج الكنيسةِ
قصةُضجرٍ طويلة.
تهزُّ الريحُ أسلاكاً كهربائيةً
لايلتفُّ حَوْلَها شيء،
لاخرقة ولاطائرة ورقية.
يهتزُّ النورُ على جبين الورقِ المريضِ.
يغزو حُبَاحِبُ القمرِ غرفةَ الجارِ.
لاأحد يستطيعُ أن يمنعَ هذه الحشراتِ من الولوج.
لاأحد يستطيعُ أن يكسرَ عظامَ الصيفِ.
والحُباحِبُ تعبر الروحَ
كما يعبرُ النور أقواسَ تشاليس الخربة.

- على البلور -

يرتعشُ العشبُ والسنابلُ في الظل.
أحدٌ يعبرُ صافراً، ويداهُ في الهواء،
أغنيةً تفتتحُ بذرة الصيفِ.
والشمسُ لم يبقَ منها غيرُ ومضةٍ في ورقةٍ عالية،
عالية.
ذهبتْ الكلابُ، والشحاذونَ ليناموا
ووجهكِ راحَ يرتسمُ في نافذتي.

- حكايةٌ عربيةٌ من أجل مريانيك -

يامريانيكْ، أنتِ صامتةَ والحمائمُ تشرَبُ
من عينيكِ.
كلُّ نظرةٍ منكِ سقطتْ في المساءِ مثلَ ثمرة.
دعيني أحكي لكِ حكايةً وأنا راوٍ سيّءٌ.
قصصي تبدأ أحياناً من نهايتِها.
أحكي أحياناً أشياءَ في غايةِ الجدةِ
أو أشياءَ لم تكتسبْ بعدُ لونَ الواقعِ.
حلاوةُ صمتكِ تُغذّي كلماتي.
حكايتي تبدأ تأخذُ شكل حكايةٍ لكِ.
كان ياما كانْ،
كان هُناكَ لِصٌّ في شوارعِ باريسَ
يُدعى ابن الصابوني.
وكانَ هناكَ صبيةٌ تسيرُ في شارعِ
سان جرمانْ.
كانت بيضاءَ مثلكِ وشعرُها مثل العسلِ
على لسانِ طفلٍ.

هي كانت تسيرُ بسرعةٍ وابن الصابوني خلفَها
وفي كلِّ عينٍ خنجرٌ.
هل تسمعينني، يامريانيكْ؟ اللصُ كان ينتهزُ
اللحظةَ المناسبةَ،
والصبيةُ لاتلتفتُ، لاتريدُ أن ترى
ذلكَ الشبحَ المُهدِّدَ.
أدركها أخيراً في شارعٍ مُقفرٍ.
هي كانتْ ضائعةً لاتستطيعُ أن تصرخَ،
وعيناها تَريان خِنجريَّ اللصِ.
وابنُ الصابوني قالَ لها بسرعةٍ أُحِبُّكِ،
لكنها تبخّرتْ في تلكَ اللحظةِ مثلَ نجمةٍ فوق النهرِ
وجسدُ اللصِ انهار
على الإسفلتِ مثلَ انعكاساتٍ بنفسجية.
مسكينٌ ابنُ الصابوني
قتلهُ طيران النجمةِ
التي كاد يمسكُ بها.
كانِ جسدُهُ مسجّى قرب ساحةِ سانْ ـ أندريهْ ـ ديز آرتْ
خِنجَرا عينيهِ كانا قد فقدا بريقهما.
في جيوبهِ وجدوا مائةَ قصيدةِ حبٍّ
لتلكَ الفتاةِ التي كانتْ تُدعى كينيرامْ.
لاأدري ماإن كنتِ تسمعينني، يامريانيك.
في باريس تحدثُ أشياءٌ غريبةٌ.
يتجرجرُ الجمال أحياناً في الشوارعِ
تحتَ الأشجارِ، هباتٍ
من نار الخريفِ، أوراقٍ لامصيرَ لها.

أنتِ صامتةٌ وأنا أحكي لك حكايةً.
والحمائمُ التي كانت تشربُ من عينيكِ تُحلّقُ
الآن فوق السين.
إنّها أولُ نجوم الليل.

- انتخاب الجندي الشاب جان - بيير ليبيتيت في صحارى الجزائر -

إلى فليكس بيتا رودريغث

في جيبِ قميصيَ الأيسرِ
أحملُ صورةَ خطيبتي وعلبةَ سكاكر
أهدتنيها أمّي.
على كتفي أحملُ بندقيةً رهيبةً،
بندقيةٌ هي في كلِّ مرَّةٍ أكثرُ ثقلاً
لأنني لاأُدافِعُ بها عن وَطَني
بل أقتلُ من يريدونَ أن يكونَ لهم وطنٌ.
لاأعلمُ ماإذا كنتُ سأعودُ ذات يومٍ
إلى بيتيَ ورديِّ السَّطحِ.
بعضهم سيعودُ بميدالياتٍ
وآخرون سيُعادون إلى قراهم
في البراداتِ ذاتها
التي تأتي باللحم وتموينات أخرى إلى الجبهة.
رُبَّما رميتُ أربعةَ عشرَ نجماً من السماءِ بالرصاصِ

كأنها أربعَ عشرة حمامةً داميةً.
قاتِلُ الرقةِ
قاتلُ الأشجارِ
قاتلٌ، قاتلُ السماءِ.
لم يأتوا بي إلى هنا للحُبِّ
بل لأصرخ بكلمةِ الموتِ
من فوهةِ بُندقيتي.
في كلِّ أذنٍ أدخلوا تمثالَ جنرال
كي لا أستطيعَ أن أسمعَ صيحاتِ فرح
الذين يقاتلون على الجانب الآخر من الأشجارِ،
ويسقطونَ أحياناً على الأرضِ مثل القمحِ.
ستمحو الأمطار آثارَ حذائي
لكنها لنْ تمحو طابع جريمتي الأحمر.
سواء أكنتُ قاتلاً، قاتلاً مزيناً بالأوسمة أو مُثلَّجاً
ستبقى هناك دائماً حبةُ رملٍ ملطخةٍ بالدم.

- أغنيةُ الجلادِ -

الجلادُ يداعبُ وردةً
والوردةُ تملأُ بعبقها وجهَ الجلادِ.
بدتِ السماءُ اليومَ قطناً، بينما العصافيرُ تحومُ
فوقَ القبعاتِ اللامبالية.
لا أحدَ يهمُّهُ أنْ يحطَّ عصفورٌ
على تمثال بلزاكْ
لاأحدَ يهمّهُ أن بيرتولت بريخت قد ماتَ،
لاأحدَ يهمه أن تمتلىءَ الأرضُ بالقضاةِ

والموسيقيين والمجرمين.
النارُ تبتعدُ عن العالمِ والصيفُ يحتضرُ
وهذا هو أهمُّ فالأطفالُ يحتاجونَ للشمسِ،
والشبابُ والشيوخُ أيضاً،
أشجارُ السيبا وطيورُ مالك الحزينِ تحتاج للشمس.
يُحتَضَرُ الصيفُ فوقَ أحجارِ نوتردام القديمةِ.
الصيفُ يُحتضَرُ فوق طَقم أسنانِها فوقَ سيارتِها
فوقَ قوانينها الزائفةِ.
سيموتُ الصيفُ.
الجلادُ يداعبُ وردةً
والوردةُ تملأ بعبقِها وجهَ الجلادِ
بطريقةٍ ما أنتَ جلادٌ وقديسٌ
وجلادُ جلادٍ وقديسُ.
هذا ملتبسٌ والمحامونَ ينشرونَ على أنفسِهِم
جناحاً أسودَ.

وقولُ إن اللهَ يُعاقِبُنا بهذا الوقتِ الماطرِ
أيضاً جريمةٌ.
وأنا لستُ قاتِلاً لأنَّ كلماتي تقطعُ
عنقَ جنرال.
بدتْ السماءُ اليومَ قطناً بينما العصافيرُ
تحومُ فوق القبعاتِ اللامباليةِ.
عصفورٌ يمرُّ الآنَ وفي منقارهِ قشةٌ ذهبيةٌ
ثمَّ آخرُ يحملُ تحتَ جناحيهِ جثةَ النهارِ الشاحبة.

Foreign literature Quarterly

No. 89. Winter 1997. Twenty
Third Year

Contents

Essays

1. Bridging the Gap, by stephani Miriam. Tr. by Dr.Malik Salman.
2. Old English literature by Pr. Ivor Eva Hakim.
3. The compass of Irony,D.c.Muecke tr, Dr. Mahmoud Kharbocli and Dr. Khalid
4. suleiman.
5. Consciouness in the literature of Thomas Mann, G.B. sterne, Tr, by Eissa Sama`n.
6. Zola and chernicheveski, by Mikhael Baflofitch Alksieve,Tr, by Zizd Mulla.
7. Translation in jordan, by Dr.Abdolla Shenak. .

Story

1. Rain coat, by Brecht, Tr. Ismahan Salah.
2. Olav, Herman Kesthir,Tr. by Adnan Habbal..
3. Ironic smil, by Hugo Detbrner, tr. by Newal Hanbali.
4. Hacob Hushus, by Nashan Shaheen,Tr,by Nizar khalili.
5. The prince`s Body, Gabriel Mero, tr. by Ali Ashkar.

6. Absence Christina Firnandeth Kubas,tr. Abdati Abrika Ibrahim.

Poetry

1. The chinese poet zheng Min, Tr. by Jihad Arif Al Ahmadieh.
2. Poetry by Elizabeth Browning, Tr. Shihab Ghanim.
3. The black person, by the Russian sergi yessinin Tr. by Adnan jamous.
4. Poems by the Austrian poet Erich Fred. Tr. by Dr. Abdo Aboud..
5. Poems by Fayad Khamis, tr. by Rifat Atfi.

الآداب الأجنبية - العدد ٨٩- شتاء ١٩٩٧
السنة الثالثة والعشرون - عدد منوع

المحتـــــــــــويات:

١- افتتاحية - الآداب الأجنبية : قمر كيلاني .

آ- المقال:

١- ردم الهوة: فرويد والسينما في ثلاثة نمور في الشرك" ستيفاني مريم. ت د. مالك سلمان

٢- الأدب الإنكليزي القديم بقلم البروفسور آيفور إيفانز ت.د. زياد الحكيم

٣- فضاء المفارقة. دي سي ميويك. ت.د. محمود خربطلي ود. خالد سليمان

٤- موضوع الوعي في أدب توماس مان.ج.ب ستيرن. ت. عيسى سمعان

٥- زولا وتشير نيشيفسكي بقلم ميخائيل باقلوفيش ألكسييف.ت. زياد الملا.

٦- وضع الترجمة في الأردن. بقلم د. عبد الله الشناق.

ب- القصة :

١- معطف الهارق. بريخت، ت. اسمهان سلاح

٢- أولاف: هيرمان كيسر - ت. عدنان حبال

٣- الإبتسامة الساخرة. هوغوديتبرنر. ت. نوال حنبلي

٤- هاكوب هسيس بقلم نشان شاهين. ت. نزار خليلي

٥- جثة الأمير، غابرييل ميرو - ت.علي الأشقر

٦- غياب. كريستينا فرناندث كوباس. ت. عبداتي ابريكه إبراهيم

جـ الشعر:

١- رحلة في متاهة- الشاعرة الصينية تشينغ من - ت. جهاد عارف الأحمدية.

٢- شعر للملكة إليزابيت الأولى و إليزابيت براونتغ. ت.د. شهاب غانم.

٣- الشخص الأسود. للشاعر الروسي سيرغي يسينين. ت. عدنان جاموس.

٤- قصائد لفياض خميس. ت. رفعت عطفة.

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

NO. 89

اتحاد الكتاب العرب

ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

دمشق

السعر ٢٥ ليرة سورية

وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س أو ما يعادلها